Е. ЭТКИНД • РАЗГОВОР О СТИХАХ

Е. ЭТКИНД

РАЗГОВОР О СТИХАХ

Д

Е. ЭТКИНД

Разговор о стихах

Издательство „Детская литература“ Москва 1970

8
Э 90

Светлой памяти
Ф. А. Вигдоровой

7—6—3

Ширококрылых вдохновений
Орлиный, дерзостный полет—
И в самом буйстве дерзновений
Змеиной мудрости расчет.

Ф. Тютчев

ВВЕДЕНИЕ

И каждый читатель как тайна,
Как в землю закопанный клад...

Анна Ахматова

Есть люди с превосходным слухом, которым внятны еле уловимые шорохи и шелесты, — однако они чужды музыкальной восприимчивости. Иногда они даже петь умеют, даже танцевать любят. Но симфония Бетховена или фортепьянный концерт Рахманинова навевает на них неодолимую скуку. Почему так — вопрос особый. Пытаться им растолковать музыку — безнадежно. То, чего они не слышат, они, скорее всего, и не услышат, сколько им ни объясняй, что такое контрапункт или каковы законы классической гармонии. Воспитать в них музыкальность, конечно, можно, но это дело долгое и трудное.

Есть люди с отличным зрением: они без всяких очков видят самые мелкие буквы на таблице, висящей в кабинете врача-окулиста, однако они равнодушно проходят мимо полотен Петрова-Водкина или Ван-Гога, ничего не видя

в картине, кроме сюжета, и ничего не испытывая, кроме холодного раздражения. То, чего они не видят, они, скорее всего, так и не увидят, сколько бы экскурсовод ни объяснял им колорит картины и ее композицию. Когда-то Тютчев говорил о людях, для которых окружающий мир природы нем и мертв:

Они не видят и не слышат,
Живут в сем мире как впотьмах.
Для них и солнцы, знать, не дышат,
И жизни нет в морских волнах.

Лучи к ним в душу не сходили,
Весна в груди их не цвела,
При них леса не говорили
И ночь в звездáх нема была!

Не для таких читателей написана эта книга. Она покажется им непонятной, трудной да и ненужной.

Она и в самом деле нелегкая. Но тот, для которого стихи существуют, преодолеет некоторые трудности чтения и, может быть, потом увидит в стихах больше, чем видел до того.

Потому что настоящие стихи многослойны. Их можно воспринять по-разному, с меньшей или большей глубиной понимания. В сущности, они на это и рассчитаны: каждый получает от поэзии то, что он способен от нее взять. Это зависит от многого: от уровня образованности читателя, от объема его жизненного и душевного опыта, от возраста, наконец, от чуткости и одаренности.

Нельзя сказать: «Это стихотворение я уже прочитал». Стихи можно читать сотни раз, каждый раз открывая их для себя, обнаруживая неведомые прежде глубины смыслов и новую, не замеченную доселе красоту звучаний. Лирический поэт рассказывает о себе, своей любви и своем горе. Но рассказывает он так, что требует от читателя сотворчества. Читатель как бы становится на место поэта и говорит его словами, его ритмами о собственной жизни. Поэт приобщает вас к своему опыту, но его опытом вам не прожить, если у вас нет собственного. Стихи останутся рифмованными строчками — звучными, прекрасными, но все же

строчками, то есть словесностью,— если вы не сможете обогатить их своим переживанием.

Нужно пройти через тяжкие испытания, чтобы почувствовать трагическую напряженность гениального стихотворения, написанного в 1825 году двадцатишестилетним Пушкиным:

Всё в жертву памяти твоей:
И голос лиры вдохновенной,
И слезы девы воспаленной,
И трепет ревности моей,
И славы блеск, и мрак изгнанья,
И светлых мыслей красота,
И мщенье, бурная мечта
Ожесточенного страданья.

Нужна зрелость сердца, чтобы осознать «бездну пространства», как говорил Гоголь о Пушкине и его слове, в сочетании: «трепет ревности». Не муки, не взрыв, не бешенство ревности — все это было бы привычнее и понятнее для всякого, кто читал «Отелло» и «Евгения Онегина»; здесь пронзительное соединение двух слов, которые, казалось бы, совсем не созданы друг для друга. Человечна, беззлобна, грустна такая ревность, больше похожая на преданную нежность, чем на злое, оскорбленно-мстительное чувство, каким кажется ревность вообще, безотносительно к этим стихам Пушкина, напоминающим другие его строки,— они созданы четыре года спустя, в 1829 году:

Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим.

И здесь ревность тоже ничуть не похожа на озлобленность обманутого собственника — она поставлена в один ряд с робостью, безмолвием, тихой и искренней нежностью безответной любви. «Трепет ревности» — такое же чувство, оно бесконечно ближе к любви, чем к ненависти, кото-

рая ведь тоже содержится в переживании, именуемом: «ревность».

А какого многообразного душевного опыта требует от читателя стих:

И светлых мыслей красота,—

где эпитет *светлые* может значить и возвышенные, чистые, благородные, но также прозрачные, ясные, даже глубокие. И это сочетание слов тоже поражает «бездной пространства»: поэт говорит о высокой гармонии отчетливой и благородной мысли, о красоте ума, который проникает в сущность бытия. И, наконец, завершающие стихотворение строки:

И мщенье, бурная мечта
Ожесточенного страданья,—

где все слова сопоставлены друг с другом самым неожиданным и удивительным образом: *мечта... страданья, бурная мечта, ожесточенное страданье...* Стихи эти существуют почти полтора столетия, но в том-то и особенность поэтического искусства, что они, эти сочетания слов, чувств, мыслей, нисколько не кажутся нам привычнее или обыкновеннее оттого, что с тех пор сменилось много поколений, что созданы они в далекий год восстания декабристов, что мы можем помнить их наизусть всю жизнь. Они все равно всегда новы и необычайны, словно на наших глазах Пушкин совершает открытие человеческой души, и мы вместе с Пушкиным открываем и людей вообще, и самих себя. Конечно, мы понимаем их и в пятнадцать лет, но насколько же полнее поймет их человек, который прошел через мучительную любовь и отчаяние ревности. Чем глубже будет опыт читателя, чем содержательнее жизнь его духа, тем полнее он будет ощущать и себя тоже автором этих строк.

К таким стихам мы идем всю нашу жизнь и никогда не исчерпаем их содержания: «бездна пространства» останется бездной.

НЕСКОЛЬКО ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫХ ЗАМЕЧАНИЙ

Надо условиться с читателем о некоторых сложностях, с которыми он встретится на страницах этой книги. В ней идет речь о слове и контексте, о ритме и разнообразнейших его формах, о рифмах, о стилях и их различных оттенках, о таких литературных направлениях, как классицизм и романтизм.

Большинство исходных понятий, которыми пользуется автор, известны из школьного курса литературы, к тому же они еще и разъясняются попутно, по ходу изложения. Все же напомним здесь с самого начала некоторые общепринятые обозначения.

О поэтическом ритме нельзя говорить, не прибегая к схемам. Чтобы прочесть схему, надо знать, что любой слог мы всегда обозначаем черточкой —; слог, на который падает ударение (ударный слог), обозначается черточкой со знаком ударения (акцентом): _ʹ ; слог, на котором ударения нет (безударный слог), такого знака (акцента) лишен.

Схематически стих из «Медного всадника» «Люблю тебя, Петра творенье...» изображается так:

Люб-лю те-бя, Пет-ра тво-ре-нье...



Нередко, однако, ударения, требуемые схемой стиха, не соответствуют реальным ударениям слов, составляющих строку:

Невы державное теченье...

В слове *державное* стих требует двух ударений (*держáвноé*), на самом же деле ударение только одно — на гласном *а*. Второе как бы подразумевается по схеме, но в реальности отсутствует. Вместо схемы мы пользуемся вариантом, в котором это подразумеваемое ударение обозначаем не акцентом, а ноликом, поставленным над слогом:



Не-вы дер-жав-но-е те-че-нье...

Повторяющаяся группа из ударного и неударного (или двух неударных) слогов называется с т о п а.

В приведенной строке четырежды повторяется группа — —́. Стопа, содержащая нолевое ударение, называется п и р р и х и й. В нашем примере — стих четырехстопный, с пиррихием на третьей стопе.

Случается, что в одном стихе не один пиррихий, а два:

Адмиралтейская игла...

Схема этой строки такая:

— ⌒ — —́ — ⌒ — —́

Это — четырехстопный стих с пиррихием в первой и третьей стопах.

Пиррихии придают стихам ритмическое разнообразие: они то ускоряют, то замедляют течение строки. Чтобы это понять, достаточно прочесть рядом два приведенных стиха из «Медного всадника»; первый лишен пиррихиев, второй обладает двумя:

Люблю тебя, Петра творенье...

Адмиралтейская игла...

Теперь напомним названия стихотворных размеров:

— —́ ямб

—́ — хорей

—́ — — дактиль
— —́ — амфибрахий
— — —́ анапест

Р и ф м о й называется концевое созвучие двух или более стихов. Рифмы делятся на м у ж с к и е, когда ударение стоит на последнем слоге (*светлá — иглá*), ж е н с к и е — ударение на предпоследнем слоге (*творéнье — течéнье*),

дактилические — ударение на третьем слоге от конца (*нóсится — перенóсица*).

В новейшей поэзии широко используются **рифмы неточные, приблизительные**, которых классическая поэзия не знала; например, такие созвучия, как *ветер — светел:*

Под окошком месяц. Под окошком ветер.
Облетевший тополь серебрист и светел.

(Есенин, 1925)

Или (у того же Есенина): *видел — обиде, любимо — рябина, пустыре — постарел.* Или, в новейших стихах, еще более отдаленные друг от друга созвучия: *картошка — трехтонка, белый — бегал.*

Рифмами связываются между собой **строки** (которые часто называются **стихами**), иногда образуя **строфы** — повторяющееся сочетание строк (стихов). Рифмовать между собой могут: 1) рядом стоящие стихи — такие рифмы называются **смежные**; 2) стихи через один (четные между собой, нечетные между собой) — это **перекрестная** рифма; 3) первый стих с четвертым — это рифма **охватная** или **опоясывающая**.

Система рифм изображается формулами: одной рифме соответствует буква, причем, как правило, женская рифма обозначается прописной буквой, а мужская — строчной.

Таким образом, схематически можно так изобразить следующее четверостишие:

Если жизнь тебя обманет,	´ — ´ — ´ — ´ —
Не печалься, не сердись!	о — ´ — о — ´
В день уныния смирись:	´ — ´ — о — ´
День веселья, верь, настанет.	´ — ´ — ´ — ´ —

Пушкин, 1825

Перед нами четверостишие четырехстопного хорея с опоясывающей рифмой по формуле: А б б А.

Из понятий другого рода в тексте часто встречается **образ**. Это важный термин. Не понимая его смысла, трудно разобраться в поэзии (да и во всяком искусстве). Образ — это идея, воспринимаемая не только разумом, но

и прежде всего чувствами читателя. Например, слово *старость* общее, отвлеченное; заменив его сочетанием *вечер жизни* или *осень жизни*, поэт обращается к чувствам воспринимающего, — это образ. В поэзии каждый элемент, ее составляющий, приобретает свойства образа,— даже звуки слова, даже длина слова, даже ритмические особенности стиха, даже построение фразы образны. Мы в этом убедимся на многих разборах классических и современных стихотворений.

В книге упоминаются также исторические стили русской литературы: классицизм и романтизм. Об этих понятиях здесь, во введении, говорить не стоит — они требуют пространных, обстоятельных разъяснений. Однако по мере своих возможностей автор постарался растолковать их в тексте своей книги, а, кроме того, можно полагать, что учебники и пособия по литературе могут дать читателю достаточное представление о смысле этих историко-литературных терминов.

Вот и все предварительные замечания. Остальные термины разъясняются в тексте и не должны вызвать особых затруднений. Если же таковые возникнут, рекомендуем заглянуть в широко распространенный «Поэтический словарь» А. Квятковского, изданный в 1940 и 1966 годах и дающий достаточно полные толкования. Можно сослаться также на пособия Б. В. Томашевского «Теория литературы» и «Стилистика и стихосложение» и В. Е. Холшевникова «Основы стиховедения». Интересна выпущенная издательством «Детская литература» книга Н. Г. Долининой «Прочитаем „Онегина“ вместе», а также книга Вс. Рождественского «Читая Пушкина...», в которой есть главы: «Что такое стихи» (о стихотворных размерах, о рифме, о строфе), «О приемах поэтической речи» (речь прозаическая и поэтическая; метафора; эпитет; гипербола; противопоставление; олицетворение; метонимия; синекдоха; сравнение), «Музыка слова» и другие. Недавно вышла в Москве маленькая, но содержательная брошюра Л. А. Озерова «В мастерской стиха» (издательство «Знание»). Читатель, познакомившись с этой книжкой, непременно обратится к другому сочинению того же автора, большой книге «Работа поэта». Анализ современных поэтических течений можно найти в «Книге про стихи» В. Ф. Огнева. Для более подготовленных читателей назовем классические труды акаде-

мика В. М. Жирмунского по теории поэзии — «Введение в метрику» и «Рифма, ее история и теория», исследование Ю. Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка», книги Ю. М. Лотмана «Лекции по структуральной поэтике» и «Структура художественного текста», Л. Я. Гинзбург «О лирике», Г. А. Гуховского — «Пушкин и русские романтики», «Пушкин и проблемы реалистического стиля».

Глава первая

СЛОВО В СТИХЕ

В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт.

Н. Гоголь о Пушкине

У ПОЭЗИИ ДРУГОЕ ИЗМЕРЕНИЕ

Зачем крутится ветр в овраге,
Подъемлет лист и пыль несет,
Когда корабль в недвижной влаге
Его дыханья жадно ждет?
Зачем от гор и мимо башен
Летит орел, тяжел и страшен,
На черный пень? Спроси его.
Зачем арапа своего
Младая любит Дездемона,
Как месяц любит ночи мглу?
Затем, что ветру и орлу
И сердцу девы нет закона.
Гордись: таков и ты, поэт,
И для тебя условий нет.

Эти стихи, которые Пушкин написал в 1832 году и включил в незавершенную поэму «Езерский» (а позднее и несколько изменив — в повесть «Египетские ночи»),— о чем они? Можно ли рассказать их содержание прозой? Попробуем.

Ветер, рассуждает Пушкин, нужен парусному судну, которое не может сдвинуться с места; между тем ветер производит неразумную работу: он крутится в овраге, поднимая клубы пыли и сухих листьев. Величавый орел, царь птиц, должен бы понимать, что ему по чину — сесть на вершину горы или на высокую крепостную башню, а он зачем-то садится на старый уродливый пень. Красавице Дездемо-

не полюбить бы такого же, как она, аристократа, юного венецианца — она же отдает свою любовь мавру Отелло, безобразному «арапу». Таков и поэт: он творит свое искусство, не руководствуясь ни логикой, ни целесообразностью, и воспевает то, что подсказывает ему прихоть; поэтическое творчество не подчиняется «условиям», то есть разумным законам.

Хорошо ли я пересказал эти стихи? Нет, очень скверно. Зачем мне в прозаическом рассуждении эти странные, наудачу выхваченные примеры с ветром, орлом, Дездемоной? К тому же они ведь и не слишком связаны друг с другом. Ветер, поднимающий пыль, вместо того чтобы дуть в паруса, действует просто бесполезно. Орел, спускающийся на старый пень, роняет свое достоинство и забывает о царственном сане и, значит, действует неразумно. Дездемона, полюбив мавра, уступает порыву чувств, страсти,— она действует, с обывательской точки зрения, легкомысленно. Всё это разные поступки. Наконец, Дездемона — существо мыслящее, она способна на сознательный выбор; орел — живое существо, значит, и он может выбирать, хотя и не сознает этого; ветер же... ветер — стихия, ему не свойственно чувствовать, желать, выбирать. Сопоставление в одном ряду столь разных явлений нелепо, вот почему в прозаическом изложении оно производит впечатление довольно-таки дикое. Значит, излагая пушкинскую мысль вне его стихов, надо было бы сказать примерно вот что.

И в природе, и в обществе многое происходит случайно: стихии, живые существа, да и люди не подчиняются законам логики. Любовь женщины подобна слепой, неразумной стихии, у нее свои, особые законы, которые нельзя перевести на язык рассудка. Творчество тоже стихийно: поэт воспевает вовсе не то, что принято считать величавым или прекрасным, а то, к чему его влечет вдохновение, не подчиняющееся расчету. Именно в этом ценность художественного творчества: «Гордись,— восклицает Пушкин, — таков и ты, поэт...» Значит, сопричастность неразумной природной стихии и делает человека поэтом.

Приведенное прозаическое рассуждение, кажется, правильно передает идею Пушкина. Но как же оно бедно, скучно, даже банально по сравнению с тем, что сказал Пушкин в поразительных по энергии, глубине, содержательности четырнадцати строках!

Конечно, ветер сам по себе здесь не имеет значения: ведь речь идет о стихиях природы вообще, и можно было в качестве примера дать и море, и огонь, и воду ручья — воду, которая, скажем, вместо того чтобы крутить жернова мельницы, несет бесполезные щепки. В прозаическом пересказе мы просто и отвлеченно сказали: «Стихии... не подчиняются законам логики». Верно это? Верно. Но Пушкин придал избранному им среди всех стихий ветру такую жизненность, что мы видим и слышим, как он «крутится в овраге, подъемлет лист и пыль несет». Пушкин сообщил ветру неповторимую, самостоятельную жизнь. С точки зрения отвлеченного рассуждения, важно ли, что ветер крутится именно в овраге, а не дует в поле, или над дорогой, или в лесу? Что он поднимает листья и пыль, а не, скажем, срывает крыши с домов или ломает ветки сосен? А как точно нарисован корабль «в недвижной влаге»!

Пушкин соединил рассуждение и образ, вернее, он воплотил рассуждение в образе. В стихотворении ветер одушевлен, его порывы названы дыханием, а про его действия можно спросить, как про действия человека: «Зачем?..» Но одушевлен и корабль — он «ждет», и ждет «жадно». Перед нами развернута драма, в которой участвуют два персонажа: своевольный ветер, отдающийся безотчетной прихоти, и обманутый им, скованный неподвижностью корабль. То же видим и дальше. Орел дан в стихотворении необыкновенно точно, эпитеты «тяжел и страшен» создают живой его облик; да и пень снабжен конкретной характеристикой: пень — «черный». Зачем орла влечет к черному, а значит — прогнившему или сгоревшему, безобразному пню? «Спроси его», — говорит Пушкин, может быть он тебе и объяснит? Но нет, объяснить он не сможет, и не сможет ничего сказать Дездемона, которая любит мавра, «как месяц любит ночи мглу». Месяц, влюбленный в ночь,— это, конечно, сравнение, но не только и не просто сравнение. Этот новый образ как бы вводит в стихотворение всю природу со свойственными ей контрастами и внешней неразумностью, в ее самом общем и самом высоком воплощении: стихия ветра, лунный свет, ночная мгла, царственный орел, горные хребты, любящая женщина... Да и поэзия дана здесь в ее наивысшем выражении — Шекспир, трагедия «Отелло». Вот чему равен поэт своей «неразумностью». Вот что такое поэзия.

Приведенная строфа объясняет читателю поэмы «Езерский», почему автор избрал себе в герои жалкого коллежского регистратора Евгения Езерского, а не какого-нибудь знатного героя. Пушкин предвидит насмешливые возражения и попреки критики, которая ему скажет,

Что лучше, ежели поэт
Возьмет возвышенный предмет,
Что нет, к тому же, перевода
Прямым героям; что они
Совсем не чудо в наши дни...

Но поэзия свободна, как свободны ветер, орел и сердце девы. Она не знает сословных предвзятостей. Поэзия подчинена совсем иным законам, чем вся прочая жизнь. Пушкин продолжает в следующей, XIV строфе, обращаясь к поэту:

Исполнен мыслями златыми,
Непонимаемый никем,
Перед распутьями земными
Проходишь ты, уныл и нем.
С толпой не делишь ты ни гнева,
Ни нужд, ни хохота, ни рева,
Ни удивленья, ни труда.
Глупец кричит: куда? куда?
Дорога здесь. *Но ты не слышишь,*
Идешь, куда тебя влекут
Мечтанья тайные; твой труд
Тебе награда; им ты дышишь,
А плод его бросаешь ты
Толпе, рабыне суеты.

Все это куда значительнее, чем выбор героя, чем защита Евгения Езерского от нападок критиков. Дело не в кажущейся надменности Пушкина, не в его презрении к читателям, а в том, что просто у поэзии иные пути, чем у общепонятной житейской прозы. Глупцы руководятся здравым смыслом, они думают, что всё знают. «Дорога здесь...» — самоуверенно кричат они, но поэту с ними не по дороге, ибо он «исполнен мыслями златыми, непонимаемый

никем...». В самом деле, поймут ли эти глупцы, привыкшие думать, что «красота и безобразность разделены чертой одной» (строфа XII), поймут ли они, что́ означает вопрос:

Зачем крутится ветр в овраге...—

где нелепым кажется уже слово «зачем»? С их точки зрения, ветер (а не «ветр») крутится, потому что крутится. «Зачем» — можно спрашивать о человеке, а не о ветре.

В поэзии действуют другие измерения, другая логика. Прежде всего она опирается на целостное понимаиие и восприятие мира, в котором равны друг другу лунное сияние и любовь Дездемоны, ветер и орел.

«Мысли златые» — это мысли поэта, они темны для непосвященных. У «мечтаний тайных» свой язык, его нужно уметь понимать. Он, увы, недоступен «глупцам», к которым Пушкин обращается со словами:

Скажите: экой вздор, *иль* bravo,
Иль не скажите ничего...

ТВОРЧЕСТВО – ЖИЗНЬ

Язык этот и в самом деле другой, не тот, обиходный, к которому мы привыкли. Все, казалось бы, такое же, и все, однако, совсем другое: слова, соединения слов, фразы, синтаксические построения... Вроде как бы все совпадает, но это лишь внешнее и обманчивое впечатление.

У Александра Блока есть стихотворение «Усталость» (1907):

Кому назначен темный жребий,
Над тем не властен хоровод.
Он, как звезда, утонет в небе,
И новая звезда взойдет.

И краток путь средь долгой ночи,
Друзья, близка ночная твердь!
И даже рифмы нет короче
Глухой, крылатой рифмы: смерть.

И есть ланит живая алость,
Печаль свиданий и разлук...
Но есть паденье, и усталость,
И торжество предсмертных мук.

Все слова, составляющие это трагическое стихотворение, понятны. Мы знаем эти слова: *жребий, хоровод, звезда, ночь, рифма, смерть, печаль, свиданья, разлуки, паденье, усталость, торжество, муки.* Но, зная их, понимая каждое из них в отдельности и соединив их по законам обиходной речи, мы не уловим смысла вещи. Нам привычна конструкция с противительным союзом «но», однако здесь этот союз играет особую роль: «И есть ланит живая алость... Но есть паденье...» Почему «но»? Почему такое странное противопоставление «и есть...» — «но есть...»? И почему в первой строфе противопоставлены столь разные понятия, как «жребий» и «хоровод»? Почему во второй строфе внезапно говорится о рифме «смерть», которая названа самой короткой, «глухой, крылатой»? Почему после строки о кратком пути «средь долгой ночи» и другой — о том, что «близка ночная твердь», вдруг переход к рифме, причем этот переход дан как бы логично, а на самом деле непонятным «и даже...»? Как же можно соединить в одной фразе долгую ночь и звездное небо («ночная твердь») с рассуждением о свойствах рифмы? Ночь и небо относятся к миру природы, а рифма — внешняя примета стихотворного текста. Как же так?

Нельзя ничего понять в этом стихотворении, если подойти к нему с прозаической меркой: оно рассыплется, станет пустым набором слов. А если прочитать его иначе?

Для этого надо пройти мимо первичного значения слов и заглянуть в них поглубже. «Жребий» — это, конечно, судьба, но «темный жребий» — это смерть. «Хоровод» — это пестрая, многообразная, многоцветная жизнь. Тот, кто обречен смерти, уже отрешен от жизни — таков внутренний смысл первой строфы. «Звезда... утонет в небе» — это комета, путь которой краток и стремителен; такова жизнь, судьба человека, подобного звезде,— на место ушедшего человека придет другой, «новая звезда взойдет». И далее варьируется это противопоставление жизни и небытия. Жизнь — это краткий «путь средь долгой ночи», это «ланит живая алость, печаль свиданий и разлук». Небытие смер-

ти — это «ночная твердь», и к ней ведут «паденье, и усталость, и торжество предсмертных мук».

Все ли теперь сказано о смысле стихотворения? О нет, далеко не все. Это, в сущности, только начало его постижения, только указание пути, по которому надо двигаться, чтобы понять замысел поэта.

Стихотворение Блока таит еще такую идею: жизнь и смерть неразрывно связаны между собой, одно без другого не существует. «И краток путь средь долгой ночи...» Этот стих можно прочесть и так: жизнь человека мгновенна, смерть же бесконечна,— путь жизни проходит посреди долгой ночи небытия. Да, но и смерть человека относится к жизни, как часть ее, мгновенный ее конец, поэтому все-таки и смерть — это жизнь; оттого и сказано: «И даже рифмы нет короче глухой, крылатой рифмы: *смерть*». Жизнь — как часть небытия и в то же время противоположность ему. Смерть — как часть жизни и в то же время противоположность ей.

Все ли это? Далеко не все. Последняя строфа говорит о нерешенности спора, о борьбе духа за бытие. Утверждением жизни звучат строки о счастье и горе любви: «И есть ланит живая алость, печаль свиданий и разлук...» И горестной капитуляцией перед смертью продиктованы заключительные стихи: «Но есть паденье, и усталость, и торжество предсмертных мук». «Торжество» здесь очень важное слово, торжество — это победа.

В этом стихотворении о торжестве смерти нет, однако, безнадежности: оно ведь и начато с того, что «новая звезда взойдет», сама жизнь бессмертна. Усталость — это судьба одного, и этот один «утонет в небе», но ведь останется небо, останется и любовь, «печаль свиданий и разлук».

Чтобы прочесть эти двенадцать строк Блока, надо прежде всего понять систему стихотворения, строй поэтической мысли автора. Понять, что в этой вещи нет никаких конкретных признаков реальности, что *хоровод* — это не хоровод, *звезда* — не звезда, *небо* — не небо, что *путь*, *ночь*, *ночная твердь*, *алость ланит*, *паденье* — все эти слова приобретают в блоковской поэзии особый смысл. И на фоне этих отвлеченностей резко выделяется одно-единственное точное, употребленное почти в общем для всех смысле и вполне вещественное слово — «рифма». Слово это, дважды повторенное, снабжено тремя эпитетами, еще и подчеркива-

ющими его материальную определенность: «И даже рифмы нет короче глухой, крылатой рифмы: *смерть*». Поставив в центр стихотворения слово «рифма» и отождествив его со словом «смерть», Блок как бы обнажил условность, как бы сказал читателю: да, я пишу стихи и подбираю рифмы, пишу стихи о смерти; я стихотворец, и речь идет не о чьей-нибудь смерти вообще, а о смерти поэта, моей смерти. Оказывается, что, кроме реальности «рифма», есть только еще одна реальность: «смерть». Но Блок сказал и более того: он снял различие между писанием стихов и жизнью. Нет искусственной литературы, отдельной от человеческого существования: творчество — это и есть жизнь. Процесс писания стихов равносилен процессу существования.

СЛОВАРЬ ПОЭЗИИ

Чтобы понять стихотворение, нужно сначала научиться понимать значения слов, которыми пользуется поэт. У Блока есть несколько десятков излюбленных им слов-образов, в которые он вкладывает собственный смысл, лишь отчасти соответствующий тому, который можно найти в словаре. Таковы, например, существительные: «бездна», «звезда», «вихрь», «музыка», «голос», «душа», или прилагательные: «нежный», «железный», «дикий», «одичалый» (при этом надо, конечно, помнить, что Блок менялся, и система его словесных значений тоже менялась от одного периода творчества к другому).

Он занесен — сей жезл железный —
Над нашей головой. И мы
Летим, летим над грозной бездной
Среди сгущающейся тьмы.

Это — начало стихотворения, созданного в декабре 1914 года, во время мировой войны. Эпитет *железный* выбран Блоком не только потому, что это слово родственно составляющими его звуками слову *жезл* (*ж* — *з* — *л*; *ж* — *л* — *з*), но и в соответствии с теми значениями, которые

ему придавал Блок. В стихотворении «Ты твердишь, что я холоден, замкнут и сух...» (1915—1916) последняя строфа гласит:

Ты — железною маской лицо закрывай,
Поклоняясь священным гробам,
Охраняя железом до времени рай,
Недоступный безумным рабам.

Здесь *железное, железо* — непроницаемое для людского взгляда, мертвое, холодное, неодолимое. А во вступлении к поэме «Возмездие» характеристика прошлого века начинается словами:

Век девятнадцатый, железный,
Воистину жестокий век!
Тобою в мрак ночной, беззвездный
Беспечный брошен человек!..

Здесь эпитет *железный* восходит к словоупотреблению классиков. Так, Пушкин в черновике ответа П. Плетневу, предлагавшему продолжать «Онегина», писал:

Ты мне советуешь, Плетнев любезный,
Оставленный роман наш продолжать
И строгий век, расчета век железный,
Рассказами пустыми угощать...

Или в «Разговоре книгопродавца с поэтом» (1824):

Внемлите истине полезной:
Наш век — торгаш; в сей век железный
Без денег и свободы нет.

Или в четверостишии 1829 года, в котором идет речь о поэтическом творчестве Антона Дельвига:

Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы?
В веке железном, скажи, кто золотой угадал?

Это употребление эпитета восходит к древней легенде, рассказанной римским поэтом Овидием Назоном в его «Метаморфозах»: сперва, при боге Сатурне, на земле был

золотой век, когда повсюду царили справедливость, мир, счастье; затем, при Юпитере, наступил серебряный век, который уступил место третьему, медному,— уже стали бушевать войны, но еще не одержали верх злодейские нравы; и вот наступил четвертый — железный век. В переводе М. Деларю, напечатанном в 1835 году, у Овидия об этом веке говорится так:

...Последний был твердый железный.
В век сей, из худшей руды сотворенный, ворвались незапно
Все беззакония; стыд же, и правда, и честность исчезли.
Место их заступили тогда и обман, и коварство,
Разные козни, насильство и гнусная склонность к стяжанью.

В том же году, когда появился перевод М. Деларю из Овидия, Баратынский написал стихотворение «Последний поэт». В этом стихотворении читаем:

Век шествует путем своим железным;
В сердцах корысть, и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята.
Исчезнули при свете просвещенья
Поэзии ребяческие сны,
И не о ней хлопочут поколенья,
Промышленным заботам преданы.

Как видим, «железный» у Пушкина и Баратынского (вслед за Овидием) — это характеристика эпохи, в которой преобладает расчет, корысть, «промышленные заботы»; словом, «железный» — это противоположное поэзии, ее «ребяческим снам», ее бескорыстию и простодушию.

И вот когда Блок произносит это слово, в нем неизменно звучат смыслы, сообщенные ему той русской поэзией, которую Блок любил. И эти смыслы обнаруживаются даже там, где их, казалось бы, не может и не должно быть. Скажем, в стихотворении «На железной дороге» (1910) говорится о женщине, покончившей с собой под колесами поезда, — здесь прилагательное «железная» как будто лишено всяких дополнительных оттенков, ведь сочетание «железная дорога» в сущности одно слово, обозначающее особый вид транспорта. Например, так или почти так у Некрасова в стихотво-

рении «Железная дорога» (1864), — несмотря на то что Некрасов в тексте то и дело заменяет прилагательное другим: «Быстро лечу я по рельсам чугунным...», «то обгоняют дорогу чугунную...» или переставляет слова в этом привычном сочетании: «Вынес достаточно русский народ, вынес и эту дорогу железную...» У Блока иначе: в его стихотворении «На железной дороге» определение обогащено дополнительными смыслами; достаточно привести строфу:

Так мчалась юность бесполезная,
В пустых мечтах изнемогая...
Тоска дорожная, железная
Свистела, сердце разрывая...

«Железная тоска» — это словосочетание бросает отсвет и на другое, на сочетание «железная дорога», тем более что рядом поставлены два определения, устремленные друг к другу: «Тоска дорожная, железная», как бы и образующие одно слово «железнодорожная» и в то же время отталкивающиеся от этого слова,— оно обладает совсем иным значением. «Железная тоска» — это отчаяние, вызванное мертвым, механическим миром современной — «железной» — цивилизации.

Вот, оказывается, какие глубины таятся в сочетании «сей жезл железный». Речь идет о бесчеловечной эпохе, создавшей военную технику, безжалостные орудия убийства. Скрежещущие звуки *жзл — жлз* еще усиливают ощущение ужаса, внушаемого этим эпитетом. Позднее, в 1919 году, Блок в «Предисловии» к поэме «Возмездие» напишет о том, что уже в 1911 году чувствовалось приближение мировой войны: «Уже был ощутим запах гари, железа и крови».

Вспомним, как звучит это же слово в лирике Лермонтова,— его «Кинжал» (1837) кончается строфой:

Ты дан мне в спутники, любви залог немой,
И страннику в тебе пример не бесполезный:
Да, я не изменюсь и буду тверд душой,
Как ты, как ты, мой друг железный.

Или в другом стихотворении Лермонтова, «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840), заключительные строки:

О, как мне хочется смутить веселость их
И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью!..

У Лермонтова «железный» значит «твердый, непреклонный, безжалостный».

Вспомним еще поэму Н. Тихонова «Киров с нами» (1941), которая начинается стихами:

Домов затемненных громады
В зловещем подобии сна,
В железных ночах Ленинграда
Осадной поры тишина.

И далее многократно повторяется эта строка — в ином сочетании:

В железных ночах Ленинграда
По городу Киров идет.

Ясно, что тут иной смысл этого эпитета — смысл, связанный с выражением «железная воля». Недаром о Кирове в поэме говорится:

Так сердцем железным и нежным
Осилил он много дорог...

По сути дела, для каждого поэта следовало бы составить особый словарь — ведь художник, создающий собственный поэтический мир, непременно создает и собственное осмысление слов, которое до конца понятно лишь в большом контексте.

ЧТО ТАКОЕ „КОНТЕКСТ"?

Контекст — это то словесное окружение, благодаря которому смысл отдельного слова становится понятным.

Произнося отдельное слово «железный», мы еще не даем слушателю возможность понять его точное значение — ведь

оно может осмысляться по-разному. Иное дело, если мы употребляем его в сочетаниях с каким-то другим словом:

1. Железная руда
2. Железная кровать
3. Железная дорога
4. Железный занавес
5. Железная воля
6. Железное здоровье
7. Железная дисциплина
8. Железный век.

Теперь слово, которое мы хотим понять, звучит в контексте. В некоторых случаях такого «малого контекста» бывает достаточно, чтобы устранить неопределенность; так обстоит дело в примерах 1, 2 и 3 — это «достаточный контекст». В примере 4 его мало: «железный занавес», в свою очередь, нуждается в контексте более широком.

«В театре железный занавес опускается в случае пожара; он предохраняет зрительный зал от огня, вспыхнувшего на сцене».

Или:

«Железный занавес опустился между странами капитализма и социализма» — так после войны писала буржуазная пресса, чтобы оправдать «холодную войну», разжигавшуюся империалистами.

Теперь можно сказать, что контекст и здесь достаточный. А в примере 8 все ли нам будет понятно, если мы не поставим эти два слова в более обширный контекст? Ведь можно представить себе два осмысления:

«Железный век — эпоха в первобытной и раннеклассовой истории человечества, характеризующаяся распространением металлургии железа и изготовлением железных орудий» [1].

Век девятнадцатый, железный,
Воистину жестокий век...

(А. Блок, «Возмездие»)

---

[1] «Советская историческая энциклопедия», т. 5, 1964, стр. 530.

Значит, минимальный или достаточный контекст — величина непостоянная: иногда он у́же, иногда шире. Но до сих пор мы говорили об условиях, в которых становится понятным просто смысл отдельного слова. Вопрос усложняется, когда мы имеем дело со стихотворением. Иногда для понимания слова в стихотворении, а значит и стихотворения в целом, достаточно малого контекста — одного-двух других слов. Таково, например, крохотное стихотворение Пушкина «Прозаик и поэт» (1825):

О чем, прозаик, ты хлопочешь?
Давай мне мысль какую хочешь:
Ее с конца я завострю,
Летучей рифмой оперю,
Взложу на тетиву тугую,
Послушный лук согну в дугу,
А там пошлю наудалую,
И горе нашему врагу!

Здесь «прозаик» — тот, кто пишет прозой, в противоположность поэту — тому, кто пишет стихами, и ничего более. «Мысль», «рифма», «горе... врагу» — все это взято в обычных, обиходных, соответствующих словарю значениях. И метафора, ставшая центром этого стихотворения, до конца раскрыта внутри него самого: мысль превращается в стрелу, причем рифма уподоблена оперению стрелы, ритмическая строка — тугой тетиве, все стихотворение — послушному, гибкому луку. Замечу кстати, что вещь эта говорит не о всяком поэтическом произведении, а только об эпиграмме; отношения между прозой и поэзией куда сложнее, чем это шутливо здесь изображает Пушкин: не всякая мысль, над которой «хлопочет» прозаик, может лечь в основу стихов, как не всякая мысль, разработанная в поэзии, может стать предметом прозаического изложения. Это, однако, иной вопрос, к нему мы позднее вернемся. Теперь же обратимся к другому пушкинскому стихотворению, близкому по теме — «Рифма» (1830):

Эхо, бессонная нимфа, скиталась по брегу Пенея.
Феб, увидев ее, страстию к ней воспылал.
Нимфа плод понесла восторгов влюбленного бога;

Меж говорливых наяд, мучась, она родила
Милую дочь. Ее приняла сама Мнемозина.
Резвая дева росла в хоре богинь-аонид,
Матери чуткой подобна, послушна памяти строгой,
Музам мила; на земле Рифмой зовется она.

Малый контекст — контекст каждого стиха, да и всего стихотворения в целом — недостаточен, чтобы читатель мог разобраться в содержании вещи. Он должен обратиться к контексту греческой мифологии, и тогда он узнает:

Нимфы — дочери верховного бога Зевса, прекрасные девушки, веселые и ветреные; они олицетворяли всевозможные силы и явления природы. Эхо — одна из нимф. Феб — бог солнца, покровитель искусств, прежде всего поэзии. Наяды — нимфы вод, они считались покровительницами брака; наяды говорливые — потому что журчание вод воспринималось греками как говор наяд. Мнемозина — богиня памяти, она родила от Зевса девять муз, считавшихся богинями поэзии, искусств и наук. Аониды — одно из прозвищ муз.

В древнегреческой поэзии мифа о Рифме не было. Пушкин придумал этот миф по образцу других известных ему древних легенд.

Мысль Пушкина в том, что Рифма соединяет свойства ее матери Эхо (рифма, как эхо, повторяет последние звуки предшествующего стиха) и ее отца Феба (рифма — признак искусства). Она стала подругой муз и одной из покровительниц поэзии.

Теперь понятно, почему Рифма «матери чуткой подобна», почему она «послушна памяти строгой» (Мнемозине), почему она «музам мила». Каждое слово стихотворения осмысляется благодаря мифологическому контексту. Впрочем, Пушкин обращался к читателям, которые без комментариев и словарей понимали смысл этих имен и намеков, он рассчитывал на классическое образование своих современников.

За два года до того Пушкин на полях рукописи «Полтавы» написал стихотворение «Рифма, звучная подруга...» (оставшееся неопубликованным при его жизни), в котором рассказал сходную, хотя и другую легенду о Фебе-Аполлоне, который

...бродил во мраке леса,
И никто, страшась Зевеса,
Из богинь иль из богов
Навещать его не смели —
Бога лиры и свирели,
Бога света и стихов.

Помня первые свиданья,
Усладить его страданья
Мнемозина притекла.
И подруга Аполлона
В темной роще Геликона
Плод восторгов родила.

По этой первоначальной пушкинской версии Рифма — дочь не нимфы Эхо, а самой Мнемозины и, значит, сестра муз. Этот вариант Пушкина не удовлетворил: видимо, ему показалось необходимым рассказать древний миф (или подражание мифу) гекзаметром, стихом самих греков, а не безразличным четырехстопным хореем. Это он осуществил несколько позднее, а заодно и придал сочиненной им легенде бóльшую содержательность.

КОНТЕКСТ У ПУШКИНА И ЛЕРМОНТОВА

Контекст, который требуется для понимания «Рифмы», довольно широкий; особенность же его в том, что он, этот мифологический контекст, лежит вне данного стихотворения, да и вообще вне творчества Пушкина. Назовем его внешним контекстом.

Привлечь его для понимания стихов не так уж трудно. Он содержится в словаре — если не общем, то специальном. В этом смысле можно сказать, что стихотворение, требующее такого внешнего контекста, не слишком отличается от стихотворения вроде «Прозаик и поэт». Если мы, например, не знаем слова «тетива», то посоветуемся со словарем и выясним: тетива — это шнурок, стягивающий концы лука. Если мы не знаем, что такое Геликон, словарь нам объяснит: Геликон — гора, где обитали музы. Так что в принципе отношение к слову в том и другом случае сход-

ное: слово обладает закрепленным за ним объективным смыслом, который независим от воли каждого данного автора.

Пушкину, прошедшему школу классицизма, свойственно очень точно и логично разграничивать смысл слов, используя чаще всего общепонятные, закрепленные словарем значения. Интересна с этой точки зрения «Зимняя дорога» (1826):

Сквозь волнистые туманы
Пробирается луна,
На печальные поляны
Льет печально свет она.

По дороге зимней, скучной
Тройка борзая бежит,
Колокольчик однозвучный
Утомительно гремит.

Что-то слышится родное
В долгих песнях ямщика:
То разгулье удалое,
То сердечная тоска...

Ни огня, ни черной хаты...
Глушь и снег... Навстречу мне
Только версты полосаты
Попадаются одне.

Скучно, грустно... Завтра, Нина,
Завтра, к милой возвратясь,
Я забудусь у камина,
Загляжусь не наглядясь.

Звучно стрелка часовая
Мерный круг свой совершит,
И, докучных удаляя,
Полночь нас не разлучит.

Грустно, Нина: путь мой скучен,
Дремля смолкнул мой ямщик,
Колокольчик однозвучен,
Отуманен лунный лик.

В этих семи строфах дана целая гамма синонимов: *печаль, скука, тоска, грусть*, и каждое из этих слов отличается свойственными ему, не зависящими от автора смысловыми оттенками. Поляны — печальные, потому что луна льет на них печальный свет; дорога — скучная; песни ямщика — тоскливые («сердечная тоска»); поэту — грустно. «Скучно, грустно...» — говорит он, объединяя эти два слова в одном восклицании, но тут же и поясняет их различие:

Грустно, Нина: путь мой скучен...

А в последнем стихе — замечательное «отуманен лунный лик», которое значит не столько то, что луна подернута туманом,— луна, воспринятая здесь как живое существо, как человек («лик»), отуманена печалью.

И всякий раз, как Пушкин назовет тот или иной из этих синонимов, он будет отчетливо различать смысловые оттенки каждого:

Иль в лесу под нож злодею
Попадуся в стороне,
Иль со скуки *околею*
Где-нибудь в карантине́.

Долго ль мне в тоске *голодной*
Пост невольный соблюдать...

(«Дорожные жалобы», 1830)

Что, брат? уж не трунишь, тоска *берет — ага!*

(«Румяный критик мой...», 1830)

Цели нет передо мною:
Сердце пусто, празден ум,
И томит меня тоскою
Однозвучный жизни шум.

(«Дар напрасный, дар случайный...», 1828)

Мне грустно *и легко;* печаль *моя светла;*
Печаль *моя полна тобою,*
Тобой, одной тобой... Унынья *моего*
Ничто не мучит, не тревожит...

(«На холмах Грузии лежит ночная мгла...», 1829)

У Лермонтова, как правило, можно видеть собственное осмысление излюбленных им слов, раскрывающихся читателю не в одном каком-нибудь стихотворении, а в контексте, который можно назвать «контекст „Лермонтов"». Некоторые из самых важных для Лермонтова слов таковы: *страсть (страсти), огонь, пламя, буря, трепет, мечта, блеск, шум, тоска, пустыня, приличье, тайный, холодный, могучий, святой, отрада*. Возьмем одно из них — «пустыня». Вот несколько контекстов, в которых оно встречается:

1. *В толпе людской и средь пустынь безлюдных*
   В нем тихий пламень чувства не угас...

(«Памяти А. И. Одоевского», 1839)

2. *За жар души, растраченный в пустыне...*

(«Благодарность», 1840)

3. *И грустно мне, когда подумаю, что ныне*
   Нарушена святая тишина
   Вокруг того, кто ждал в своей пустыне
   Так жадно, столько лет спокойствия и сна!

(«Последнее новоселье», 1841)

4. *Так две волны несутся дружно*
   Случайной, вольною четой
   В пустыне моря голубой...

(«Я верю: под одной звездою...», 1841)

5. *Выхожу один я на дорогу;*
   Сквозь туман кремнистый путь блестит;
   Ночь тиха; пустыня внемлет богу,
   И звезда с звездою говорит.

(1841)

Мы привели только пять примеров из многих возможных. Уже они говорят о большой эмоциональной насыщенности слова. Так, в примере 2 «пустыня» — это бесчувственные, бездушные люди, те самые, которые способны положить камень нищему в его протянутую руку. В примере 1 идет речь о сибирской каторге, на которой декабрист Одоевский провел восемь лет жизни, с 1829 по 1837 год; значит, здесь «пустыня» — это край изгнания, жестокий,

безлюдный. Близкое значение — в примере 3: эти стихи посвящены Наполеону, и слово «пустыня» здесь означает остров Святой Елены, на котором умер изгнанный французский император, окруженный врагами и величественной природой; это тот самый остров

...под небом дальних стран,
Где сторожил его, как он непобедимый,
Как он великий, океан!

Этими строками кончается стихотворение «Последнее новоселье», из которого взят наш пример.

В примере 4 смелое словосочетание: «В пустыне моря голубой». И это не просто внешняя метафора, отождествляющая безлюдное море с пустыней. В стихотворении «Я верю: под одной звездою...» идет речь о судьбе двух людей, мужчины и женщины, которых разлучила недобрая жизнь, о несостоявшейся их близости, и эта судьба сопоставлена с волнами:

Так две волны несутся дружно
Случайной, вольною четой
В пустыне моря голубой:
Их гонит вместе ветер южный;
Но их разрознит где-нибудь
Утеса каменная грудь...

Слово «пустыня» вызывает в нашем сознании мысль о светском окружении, которое отчуждает любящих друг от друга. Оно становится понятным, если помнить о контексте уже приведенной выше строки: «За жар души, растраченный в пустыне...»

Ну, а в последнем, 5-м примере — «Пустыня внемлет богу» — это же слово обозначает тихое безлюдие спящей местности. Смысл его здесь в том, что оно раздвигает рамки пространства. Стихотворение начинается с повествования о чем-то весьма определенном: человек лунной ночью в одиночестве бредет по проселку.

Выхожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит;
Ночь тиха...

И вот — горизонты раздвигаются. Нет уже «кремнистого пути», реальной, единичной дороги,— есть земля и небо:

...Пустыня внемлет богу,
И звезда с звездою говорит.

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сиянье голубом...

«Пустыня» — самое общее, лишенное конкретных признаков понятие, которое позволяет этот взлет к богу, звездам, небесам... Его можно здесь расшифровать как «пустынная, безлюдная, ночная Земля»,— именно Земля, вся Земля, а не, скажем, деревья, поля, леса[1]. Замечательно, что Земля, которая «спит в сиянье голубом», увидена Лермонтовым как бы с другой планеты, или, если пользоваться сегодняшними понятиями, с точки зрения космонавта — этот взлет к масштабам космоса характерен для Лермонтова; именно так описана Земля и в поэме о Демоне, где она тоже дается сверху, из безграничной дали:

И над вершинами Кавказа
Изгнанник рая пролетал:
Под ним Казбек, как грань алмаза,
Снегами вечными сиял,
И, глубоко внизу чернея,
Как трещина, жилище змея,
Вился излучистый Дарьял...

Этот космический взгляд роднит Лермонтова с Блоком, который тоже в стихотворении о Демоне (1916) мог от имени своего героя, обращавшегося к любимой женщине, сказать:

Да, я возьму тебя с собою
И вознесу тебя туда,
Где кажется земля звездою,
Землею кажется звезда.

С этим космизмом и связано слово «пустыня» в стихотворении «Выхожу один я на дорогу».

[1] Превосходный разбор этого стихотворения — в статье Д. Е. Максимова, напечатанной в сборнике: «Русская классическая литература. (Разборы и анализы)», М., «Просвещение», 1969, стр. 127—141.

Вот что такое лермонтовская «пустыня»: слово, стремящееся к максимальному расширению смысла. Пустыня — где нет близкой души; где человек обречен на одиночество изгнания; где нет людей, нет жизни. Все эти частные контексты перекликаются, поясняют друг друга, образуют один общий, сложный смысл лермонтовского слова «пустыня».

И вот теперь, с этим новым пониманием слова, прочитаем другие строфы Лермонтова — они окажутся сложнее, чем могли бы представиться прежде:

1. *Так царства дивного всесильный господин —*
Я долгие часы просиживал один,
И память их жива поныне
Под бурей тягостной сомнений и страстей,
Как свежий островок безвредно средь морей
Цветет на влажной их пустыне.

(«Как часто, пестрою толпою окружен...», 1840)

2. *Но остался влажный след в морщине*
Старого утеса. Одиноко
Он стоит, задумался глубоко,
И тихонько плачет он в пустыне.

(«Утес», 1841)

3. *Посыпал пеплом я главу,*
Из городов бежал я нищий,
И вот в пустыне я живу,
Как птицы, даром божьей пищи...

(«Пророк», 1841)

В примере 1 — «влажная пустыня морей»: это близко к тому, что мы видим в стихах, посвященных Ростопчиной («В пустыне моря голубой...»). В примерах 2 и 3 вроде бы речь идет о пустыне в прямом смысле слова, и все же в обоих случаях преобладает оттенок другой — одиночество, безлюдье. Это не меняется от того, что «пустыня» в стихотворении «Пророк» имеет еще и дополнительный смысл — «пу́стынь», слово, которое Даль в своем «Толковом словаре живого великорусского языка» объяснял так: «Уединенная обитель, одинокое жилье, келья, лачуга отшельника, одинокого богомольца, уклонившегося от сует» (т. III, стр. 542). Впрочем, в таком случае ударение было бы другое.

Еще одно лермонтовское слово — «холод» и прилагательное — «холодный».

1. *Люблю тебя, булатный мой кинжал,*
Товарищ светлый и холодный...

(«Кинжал», 1838)

2. *И ненавидим мы, и любим мы случайно,*
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви,
И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови.

(«Дума», 1838)

3. *Пробудится ль в тебе о прошлом сожаленье?*
Иль, быстро пробежав докучную тетрадь,
Ты только мертвого, пустого одобренья
Наложишь на него холодную печать...

(Посвящение к поэме «Демон», 1838)

4. *Когда касаются холодных рук моих*
С небрежной смелостью красавиц городских
Давно бестрепетные руки...

(«Как часто, пестрою толпою окружен...», 1840)

5. *И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг,*
Такая пустая и глупая шутка...

(«И скучно, и грустно...», 1840)

6. *Картины хладные разврата,*
Преданья глупых юных дней,
Давно без пользы и возврата
Погибших в омуте страстей...

(«Журналист, читатель и писатель», 1840)

7 *Вечно холодные, вечно свободные,*
Нет у вас родины, нет вам изгнания.

(«Тучи», 1840)

8. *Один,— он был везде, холодный, неизменный,*
Отец седых дружин, любимый сын молвы...

(«Последнее новоселье», 1841)

9. *Пускай холодною землею*
Засыпан я,
О друг, всегда, везде с тобою
Душа моя.

(«Любовь мертвеца», 1841)

10. *Из-под таинственной, холодной полумаски*
Звучал мне голос твой, отрадный, как мечта...

(1841)

11. *Так две волны несутся дружно...*
...И полны холодом привычным,
Они несут к брегам различным,
Без сожаленья и любви,
Свой ропот сладостный и томный,
Свой бурный шум, свой блеск заемный
И ласки вечные свои.

(«Я верю: под одной звездою...», 1841)

Итак, что же такое у Лермонтова «холод», «холодный»? В примере 1 — твердость; в примере 2 и 3 — равнодушие; в примере 4 — спокойствие, невозмутимость; в примере 5 — презрительное безразличие; в примере 6 — бездушие; 7 — свобода от привязанностей; 8 — неприступность, несгибаемость; 9 и 10 — нечто неживое, противоположное живому. В последнем, 11-м,— это, казалось бы, вполне реальная характеристика морских волн; но ведь волны-то метафорические, речь идет о любящих или любивших друг друга людях, которые «без сожаленья и любви» разошлись в разные стороны; «...полны холодом привычным» оказывается характеристикой светского общества, а также их, этих двоих, принадлежащих к высшему свету. Лермонтов обычно не противопоставляет себя бездушному свету — и у него тоже «холодные руки», такие же бесчувственные, как «давно бестрепетные руки» «красавиц городских»; и у него, как

у всего его поколения, «царствует в душе какой-то холод тайный». Вот, оказывается, что значит «из-под таинственной, холодной полумаски»: полумаска — обличие высшего света, признак его — холодное бездушие. От этого холода — шаг дальше, и тогда мы увидим:

На светские цепи,
На блеск утомительный бала
Цветущие степи
Украйны она променяла,

Но юга родного
На ней сохранилась примета
Среди ледяного,
Среди беспощадного света...

(«М. А. Щербатовой», 1840)

А как было у Пушкина? У Пушкина встречаем эпитет «холодный» в переносном значении, но оно, это значение, точно очерчено:

Кто изменил пленительной привычке?
Кого из вас увлек холодный свет?..

...Фортуны блеск холодный
Не изменил души твоей свободной...

(«19 октября», 1825)

Душа вкушает хладный сон.

(«Поэт», 1827)

Он пел — а хладный и надменный
Кругом народ непосвященный
Ему бессмысленно внимал...

Мы сердцем хладные скопцы...

(«Поэт и толпа», 1828)

Пушкинская метафора — общеязыковая. У Лермонтова же языковая метафора приобретает новое звучание, живую

образность. У Пушкина сочетания с эпитетом «холодный» (или «хладный») более или менее привычные, они близки к фразеологическим: *холодный свет, холодный блеск, хладный сон*. У Лермонтова некоторые допустимы с точки зрения общего словоупотребления — с *холодным вниманьем, холодные руки, холодная земля* (хотя и в этих случаях смысл обогащен дополнительными оттенками), другие же отличаются необыкновенностью, а потому особой силой воздействия: *холодная печать, картины хладные, холодная полумаска, полны холодом привычным...* Разумеется, это не значит, что слово у Пушкина проще. Достаточно сослаться на тот же эпитет в поэме «Полтава», где, рассказывая о сражении, Пушкин говорит: «Катятся ядра, свищут пули, нависли *хладные* штыки». Здесь «хладный» напоминает одновременно и о том, что штык — холодное оружие, и о том, что металл холодный, и о хладнокровии храбро обороняющейся пехоты: смысловая структура слова сложна, однако не субъективна, она рождена не внутренним контекстом, а внешним.

Нельзя читать Лермонтова, как Пушкина,— он требует другого подхода, привлечения иного контекста.

КОНТЕКСТ „БЛОК"

Но и Блока нельзя читать, как Лермонтова, хотя по основным принципам Блок близок своему великому предшественнику. Казалось бы, то же слово, а как оно отлично от лермонтовского в строфах о петербургской белой ночи:

В те ночи светлые, пустые,
Когда в Неву глядят мосты,
Они встречались как чужие,
Забыв, что есть простое ты.

И каждый был красив и молод,
Но, окрыляясь пустотой,
Она таила странный холод
Под одичалой красотой...

(1907)

«Таила странный холод» — эти слова понятны лишь в сочетании с другими стихотворениями, например «Снежная дева» (1907):

Она глядит мне прямо в очи,
Хваля неробкого врага.
С полей ее холодной ночи
В мой дух врываются снега...

и с циклом «Снежная маска», написанным несколько раньше и представляющим собой многообразно развернутую и очень усложненную метафору, которая опирается на обиходное метафорическое «охладеть», «холодное отношение» и т. д.

В одном из стихотворений этого цикла читаем:

Открыли дверь мою метели,
Застыла горница моя,
И в новой снеговой купели
Крещен вторым крещеньем я.

И, в новый мир вступая, знаю,
Что люди есть, и есть дела,
Что путь открыт наверно к раю
Всем, кто идет путями зла.

Я так устал от ласк подруги
На застывающей земле.
И драгоценный камень вьюги
Сверкает льдиной на челе.

И гордость нового крещенья
Мне сердце обратила в лед.
Ты мне сулишь еще мгновенья?
Пророчишь, что весна придет?

Но посмотри, как сердце радо!
Заграждена снегами твердь.
Весны не будет, и не надо:
Крещеньем третьим будет — Смерть.

(«Второе крещенье», 1907)

Здесь идет речь о том, как важна для поэта его глубокая связь с природой — метелью, снегами, всей этой бескрайней стихией. В то же время образы зимы — трагический символ безответной горестной любви. «Второе крещенье» поэта — это крещенье новой любовью и новым приобщением к стихиям природы. «Твердь» — в словаре Блока это слово обозначает иной, «звездный» или «надзвездный» мир, мир неземной. «Заграждена снегами твердь» — этот стих говорит о том, что поэт остается в материальном, земном мире природы. Он уже не верит в счастливую любовь, сулящую ему потусторонние откровения: «Весны не будет, и не надо...» Осмыслить данное стихотворение — это прежде всего верно понять слова: «метели», «снеговая купель», «крещенье», «весна», «твердь». Но особенность блоковских слов в том, что они не имеют однозначного смысла: «весна» может значить и «разделенная любовь», и вообще «жизнь», и «земное счастье», и даже «мечта», как в стихотворении, написанном в том же 1907 году:

О весна без конца и без краю —
Без конца и без краю мечта!
Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!
И приветствую звоном щита!

(«Заклятие огнем и мраком»)

Итак, стихи о роковой страстной любви и безразличии женщины оказались сложнейшей метафорой, каждый отдельный элемент которой не поддается никакой разумной расшифровке.

И все же понять их можно, только необходимо для этого привлечь достаточно широкий контекст: весь цикл «Снежная маска», да и другие стихи 1906 года, например стихотворение, кончающееся строфой:

И что ей молвить — нежной?
Что сердце расцвело?
Что ветер веет снежный?
Что в комнате светло?

(«Хожу, брожу понурый...»)

А в стихотворении «На чердаке» говорится о смерти — настоящей или метафорической? — любимой женщины:

Ветер, снежный север,
Давний друг ты мне!
Подари ты веер
Молодой жене!

Подари ей платье
Белое, как ты!
Нанеси в кровать ей
Снежные цветы!

. . . .

Слаще пой ты, вьюга,
В снежную трубу,
Чтоб спала подруга
В ледяном гробу!..

(«На чердаке», 1906)

Потребовалось бы слишком много места для того, чтобы в подробностях раскрыть символическое значение «холода», «снежной вьюги», «снежного ветра», «кубка метелей» у Блока. Достаточно сказать, что внутри цикла «Снежная маска» возникает своя система смыслов, которую нельзя перенести ни в какое другое произведение и которую нельзя понять извне. Это особый вид контекста, в пределах которого создаются собственные, местные значения каждого слова и словосочетания. Стихи Лермонтова можно понять — хотя и не до конца,— даже оставаясь в границах отдельного стихотворения; полное их понимание дает выход в тот контекст, который мы назвали «контекст „Лермонтов“».

Стихи Блока по отдельности вообще останутся непонятыми — они требуют знания того поэтического языка, который лежит в основе целого цикла. Взаимоотношения между отдельными элементами этой системы, этого языка сложны; трудно представить себе «Словарь языка Блока», где оказались бы раскрыты все эти связи и отношения.

Здесь необходимо сотворчество читателя, к воображению которого предъявляются большие и многообразные требования.

В новейшей литературе поэты часто объединяют стихотворения в циклы. Цикл — группа лирических вещей, связанных единством переживания и общими героями. Каждое из стихотворений цикла может существовать и само по себе, но цикл — это более обширный контекст; он обогащает отдельное стихотворение, придает ему новые смыслы, дополнительные, иногда существенные оттенки. Циклы очень важны для творчества таких поэтов, как Блок, Маяковский, Ахматова, Пастернак, Цветаева, Тихонов. Это — еще одна ступень по лестнице контекстов, рассматриваемых нами.

Циклы могут быть объединены путешествием автора; таковы «Стихи о Париже» и американские стихи Маяковского, «Итальянские стихи» Блока, «Тень друга» Тихонова. Цикл может быть посвящен женщине — например, «Кармен» Блока или «Последняя любовь» Заболоцкого. В центре цикла может стоять какой-нибудь один образ, имеющий для поэта особое, иногда даже символическое значение. Таковы некоторые циклы М. Цветаевой.

Вот, например, ее цикл «Стол» (1933). Составляющие его шесть стихотворений посвящены письменному столу — как постоянному спутнику поэта, помощнику, символу литературного труда. Пятое стихотворение гласит:

Мой письменный верный стол!
Спасибо за то, что ствол
Отдав мне, чтоб стать — столом,
Остался — живым стволом!

С листвы молодой игрой
Над бровью, с живой корой,
С слезами живой смолы,
С корнями до дна земли!

Стихотворение это вполне законченное. Стол соединяет в себе и предмет мебели — письменный стол — и то дерево, из которого он сделан. Дерево в столе не умерло, оно продолжает жить — с листвой, корой, смолой, корнями; недаром так близки друг другу слова «стол» и «ствол» — они,

эти слова, родные братья, связанные не происхождением, но роднящими их почти одинаковыми звуками. Важное слово — эпитет «живой»; на пространстве в 8 строк он повторен трижды. Но стол более живой, чем даже дерево: он — человек или, точнее, что-то вроде кентавра; только кентавр — это полуконь, получеловек, а стол Цветаевой — получеловек, полудерево. О нем сказано: «С листвы молодой игрой над бровью...» А привычное словосочетание «письменный стол» разбито вдвинутым между словами эпитетом «верный»,— «письменный верный стол» совсем не то же самое, что «верный письменный стол»: в первом случае определение «письменный» становится эпитетом, уравнивается в правах с «верный», и «стол» одухотворяется. В целом же стихотворение дает образ фантастический, который может быть лишь с трудом воссоздан воображением. И все же образ этот достоверен, ибо читатель понимает, что значит игра листвы, живая кора, слезы смолы и корни, уходящие в землю, применительно к письменному столу, который оказывается частью живой природы: речь ведь идет не о столе, а о поэте, о его внутреннем мире.

Это стихотворение понятно и само по себе, но понимание его будет глубже, если помнить другие вещи цикла. Так, первое стихотворение начинается такой же строкой, что и пятое:

Мой письменный верный стол!

А дальше — иначе:

Спасибо за то, что шел
За мною по всем путям,
Меня охранял — как шрам.

Далее первый стих варьируется:

Мой письменный вьючный мул!
Спасибо, что ног не гнул
Под ношей, поклажу грез —
Спасибо — что нес и нес.

И дальше на все лады как бы «склоняется» корень слова «стол»:

...Бита рубцы,
Стол, выстроивший в столбцы
Горящие: жил багрец!
Деяний моих столбец!

Столп столпника, уст затвор —
Ты был мне престол, простор —
Тем был мне, что морю толп
Еврейских — горящий столп!

В первом стихотворении развивается понятие «верный». В третьем стол оживает — он приобретает человеческие черты:

Тридцатая годовщина
Союза — держись, злецы!
Я знаю твои морщины,
Изъяны, рубцы, зубцы —

Малейшую из зазубрин!
(Зубами — коль стих не шел!)
Да, был человек возлюблен!
И сей человек был — стол

Сосновый...

А последнее, шестое стихотворение цикла глубоко раскрывает его социальный смысл:

Квиты: вами я объедена,
Мною — живописаны.
Вас положат — на обеденный,
А меня — на письменный.

«Вы» — это мещане, живые мертвецы, начисто лишенные духовной жизни. Их стол — обеденный, и, обращаясь к ним, Цветаева почти по-плакатному иронически говорит:

Вы — с отрыжками, я — с книжками,
С трюфелем, я — с грифелем,
Вы — с оливками, я — с рифмами,
С пикулем, я — с дактилем.

И с не менее ироническим проклятием она восклицает:

В головах — свечами смертными —
Спаржа толстоногая.
Полосатая десертная
Скатерть вам — дорогою!

Табачку пыхнем гаванского
Слева вам — и справа вам.
Полотняная голландская
Скатерть вам — да саваном!

Мещане — это бездумные потребители; им дороже всего обед, их жизненная цель вполне выражается текстом шикарно-ресторанного меню: оливки, пикули, спаржа, трюфели. У них нет души; стихотворение кончается строфой:

Каплуном-то вместо голубя
— Порх! — душа — при вскрытии.
А меня положат — голую:
Два крыла прикрытием.

Конечно, эти потребители не видят и не понимают того, что доступно взору поэта: где им прозревать в столе дерево, стихийное бытие живой природы? Сказанное в 5-м стихотворении доступно лишь поэту — в противоположность тем, у кого душа не голубь, а каплун.

Голубь—птица, олицетворяющая высшее духовное начало (в священном писании бог спускается на землю, приняв облик голубя; в христианских храмах часто на древних фресках можно увидеть изображение голубя), а каплун — это кастрированный петух, которого откармливают на мясо. Голубь и каплун противопоставлены у Цветаевой как духовное и материальное, как высокое и низкое, как поэзия и проза.

Прочитав это последнее стихотворение цикла, мы иначе поймем «Мой письменный верный стол» — оно наполнится большим общественным смыслом, приобретет черты антибуржуазного монолога. А предшествующие вещи раскрывают каждую из строк интересующего нас стихотворения, добавляя необходимые смысловые оттенки. В нашем восьми-

стишии стол — живой, но насколько же он более живой, если читатель помнит о сказанном выше: «Да, был человек возлюблен! И сей человек был — стол Сосновый...» Насколько же родство слов *стол — ствол* полнее, если помнить о других предшествующих созвучиях: *стол — столб — столп — престол — простор — столяр...*

Такова еще одна ступень контекста — контекст цикла.

ВВЕРХ ПО ЛЕСТНИЦЕ КОНТЕКСТОВ

Лестница контекстов вполне реальна. На основе всего, что сказано, можно представить ее в таком виде:

Контексты...

6 ...отдельного стихотворения
5 ...цикла стихотворений
4 ...данного автора
3 ...литературного направления
2 ...условно-словарный (общепризнанный переносный смысл)
1 ...общесловарный

Возьмем, к примеру, слово «буря» и проведем его по ступеням этой лестницы, не пытаясь выдержать историческую последовательность, а исходя только из логического развития мысли.

1. Общесловарный контекст

В стихотворении Пушкина «Туча» (1835):

Последняя туча рассеянной бури!
Одна ты несешься по ясной лазури,
Одна ты наводишь унылую тень,
Одна ты печалишь ликующий день.

. . . .

Довольно, сокройся! Пора миновалась,
Земля освежилась, и буря промчалась,
И ветер, лаская листочки древес,
Тебя с успокоенных гонит небес.

Здесь «буря» — непогода, или (читаем в толковом словаре) «ненастье с сильным разрушительным ветром», как и в другом стихотворении Пушкина «Зимний вечер» (1825):

Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя...
. . . .
Или бури завываньем
Ты, мой друг, утомлена...

2. Условно-словарный контекст

Из стихотворения Пушкина «Наполеон» (1821):

Когда, надеждой озаренный,
От рабства пробудился мир,
И галл десницей разъяренной
Низвергнул ветхий свой кумир;
Когда на площади мятежной
Во прахе царский труп лежал,
И день великий, неизбежный —
Свободы яркий день вставал,—

Тогда в волненье бурь народных
Предвидя чудный свой удел,
В его надеждах благородных
Ты человечество презрел...

«Буря» в данном контексте — мятеж, революция. Это переносное значение общепринято, оно широко распространено и тянется через всю русскую поэзию.

3. Контекст литературного направления

В начале XX века «буря» означает уже не вообще народное волнение, но вполне конкретно — ожидаемую социалистическую революцию, как в «Песне о Буревестнике» М. Горького (1901):

Чайки стонут перед бурей,— стонут, мечутся над морем, и на дно его готовы спрятать ужас свой пред бурей...

...Вот он носится, как демон,— гордый, черный демон бури...

— Буря! Скоро грянет буря!

Это смелый Буревестник гордо реет между молний над ревущим гневно морем, то кричит пророк победы:

— Пусть сильнее грянет буря!..

Сравним с Горьким других революционных романтиков начала XX века. Вот, скажем, у неизвестного автора песни (1902):

К нам, под знамя боевое,
К нам, все честное, живое,
К нам, бойцов отважных рать!
Грянем бурей-ураганом!
Будем мы на страх тиранам
За свободу воевать!

Или у А. Маширова в стихотворении «Не говори в живом признанье...» (1916):

...Придет пора, порыв созреет,
Заблещет солнцем наша цель.
Поэта мощного взлелеет
Рабочих песен колыбель.
И он придет как вождь народный,
Как бури радостной раскат,
И в песне пламенной, свободной
И наши песни прозвучат.

4. *Контекст автора*

В лирике Тютчева образ бури имеет особое значение, которое можно понять только из общего контекста тютчевской поэзии. Это яснее всего в стихотворении середины 1830-х годов:

О чем ты воешь, ветр ночной?
О чем так сетуешь безумно?..

Что значит странный голос твой,
То глухо жалобный, то шумно?
Понятным сердцу языком
Твердишь о непонятной муке —
И роешь и взрываешь в нем
Порой неистовые звуки!..

О, страшных песен сих не пой
Про древний хаос, про родимый!
Как жадно мир души ночной
Внимает повести любимой!
Из смертной рвется он груди,
Он с беспредельным жаждет слиться!..
О, бурь заснувших не буди —
Под ними хаос шевелится!..

Согласно тютчевским взглядам на мир, в его глубинах кроется первобытный хаос, обнаруживающийся ночью, когда, как говорится в другом стихотворении, «прилив растет и быстро нас уносит в неизмеримость темных волн». Этот хаос человеку «родимый», ибо он таится в глубинах духа, жаждет вырваться наружу, разрушить зыбкое строение цивилизации, одолеть ее призрачную гармонию. «Ночная душа» склонна раскрыться навстречу извечному, древнему хаосу — это гибельно для разума, но это же и основа поэзии. «Бури» у Тютчева — это хаос, который живет в человеческой душе; если эти бури разбудить, воскреснет и древний хаос. Спящие бури — это обузданная цивилизацией стихия духа, которая «с беспредельным жаждет слиться». Только зная такой смысл слова у Тютчева, можно верно прочесть и стихотворение «Сон на море» (1828—1830), начинающееся строками:

И море и буря качали наш челн;
Я, сонный, был предан всей прихоти волн.
Две беспредельности были во мне,
И мной своенравно играли оне.
Вкруг меня, как кимвалы, звучали скалы,
Окликалися ветры и пели валы.
Я в хаосе звуков лежал оглушен,
Но над хаосом звуков носился мой сон...

Стихотворение это кончается строками, тоже проясняющимися общим контекстом — в сочетании со словами «буря», «хаос»:

И в тихую область видений и снов
Врывалася пена ревущих валов.

5. Контекст цикла стихотворений

В цикле А. Блока «Кармен» (1914) 3-е стихотворение гласит:

Есть демон утра. Дымно-светел он,
Золотокудрый и счастливый,
Как небо, синь струящийся хитон,
Весь — перламутра переливы.

Но как ночною тьмой сквозит лазурь,
Так этот лик сквозит порой ужасным,
И золото кудрей — червонно-красным,
И голос — рокотом забытых бурь.

Что же в этой вещи значит последнее и очень для нее важное слово? Из одного стихотворения смысл слова до конца не понять, можно только смутно о нем догадываться. Речь идет о «демоне утра», который светел, золотокудр, лучезарен, но в котором таится иное начало, грозное — «...этот лик сквозит порой ужасным». Характерно отвлеченное, таинственное, в среднем роде данное существительное — «ужасное»; оно далее раскрывается как «червонно-красное», которым сквозит «золото кудрей», и как слышимый в голосе утра «рокот забытых бурь». Значит, «рокот бурь» — это и есть то «ужасное», что противоречит светлому облику утра. Но что же это такое? Слово «буря» встречается и в других стихотворениях цикла. Например, в 8-м, которое начинается строфами:

Ты — как отзвук забытого гимна
В моей черной и дикой судьбе.
О, Кармен, мне печально и дивно,
Что приснился мне сон о тебе.

Вешний трепет, и лепет, и шелест,
Непробудные дикие сны,
И твоя одичалая прелесть —
Как гитара, как бубен весны! —

а кончается таким четверостишием:

В том раю тишина бездыханна,
Только в куще сплетенных ветвей
Дивный голос твой, низкий и странный,
Славит бурю цыганских страстей.

А в 9-м («О да, любовь вольна, как птица...») говорится о «буре жизни»:

За бурей жизни, за тревогой,
За грустью всех измен,—
Пусть эта мысль предстанет строгой,
Простой и белой, как дорога,
Как дальний путь, Кармен!

«Буря жизни», «буря страстей»... Вот то, чем сквозит лик золотокудрого демона утра, хитон которого «весь — перламутра переливы». Это тот душевный хаос, те порывы темной страсти, та «черная и дикая судьба», те «непробудные дикие сны», которые таятся под покровом умиротворенности и гармонической красоты. *Буря* оказывается как бы изнанкой обманчивого душевного покоя, симметричной красоты. Вот об этом двоемирии в последнем, 10-м стихотворении цикла говорится:

Здесь — *страшная печать отверженности женской*
За прелесть дивную — постичь ее нет сил.
Там — *дикий сплав миров, где часть души вселенской*
Рыдает, исходя гармонией светил.

«Страшная», «дикий»—это противоположно «прелести дивной», «гармонии светил». Мир души человеческой — отблеск рыдающей «души вселенской»...

Так в контексте цикла «Кармен» открываются смысловые глубины блоковской «бури».

6. Контекст одного стихотворения

Есть у современника, многолетнего соратника и в то же время — иногда — противника Блока Андрея Белого стихотворение, так и озаглавленное: «Буря» (1908). Вот оно:

Безбурный царь! Как встарь, в лазури бури токи;
В лазури бури свист и ветра свист несет,
Несет, метет и вьет свинцовый прах, далекий,
Прогонит, гонит вновь; и вновь метет и вьет.

Воскрес: сквозь сень древес — я зрю — очес мерцанье:
Твоих, твоих очес сквозь чахлые кусты.
Твой бледный хладный лик, твое возликованье
Мертвы для них, как мертв для них воскресший: ты.

Ответишь ветру — чем? Как в тени туч свинцовых
Вскипят кусты? Ты — там: кругом — ночная ярь.
И ныне, как и встарь, восход лучей багровых.
В пустыне ныне ты: и ныне, как и встарь.

Безбурный царь! Как встарь, в лазури бури токи,
В лазури бури свист и ветра свист несет —
Несет, метет и вьет свинцовый прах, далекий:
Прогонит, гонит вновь. И вновь метет и вьет.

Сквозь строки этого стихотворения просвечивает облик Христа, который отождествляется с образом поэта, страдающего за человечество и обреченного на непонимание, на отверженность. Это он — «безбурный царь»; это он — «воскрес»; это его «бледный хладный лик» чужд, безразличен людям, мертв для них; это он «в пустыне... как и встарь» обречен на трагическое одиночество. А буря? Буря для Андрея Белого — это безостановочное движение природных стихий, движение, которое и есть для него жизнь человеческого духа, да и вообще жизнь. Как у Блока, она скрыта за видимостью «лазури» — покоя, гармонии, «безбурности».

Но вот что особенно важно для понимания Белого: слово «буря» включается у него в вихреобразное движение слов, в тот «слововорот», о котором так умно и точно пишет исследователь его поэзии Т. Ю. Хмельницкая: «Стихи — кру-

жащийся слововорот в непрестанном потоке звуковых подобий»[1]. Сходные слова цепляются друг за друга, мчатся одно за другим, образуя вихри, смерчи слов: *царь—встарь—лазури—бури — лазури — бури — свист — свист — несет — несет — метет — вьет — прогонит — гонит — вновь — вновь — метет — вьет.*

Это в одной только первой строфе — все эти сцепления слов передают порывы буревого ветра, «токи бури», «бури свист», «ветра свист». Приобретает большой смысл и звуковой состав слова, особенно гласный звук «*у*», который подхвачен соседними словами:

Безбурный царь! Как встарь, в лазури бури токи;
В лазури бури свист...

Неожиданно получается, что слова «безбурный» и «лазурь», по смыслу противоположные слову «буря», становятся близкими ему благодаря своему звучанию, и это звучание оказывается важнее смысла. В словах «безбурный» и «лазурь» слышится прежде всего ветер: *у — у...* Ветер, стихия жизни — это и есть смысл «бури» у Андрея Белого.

И впрямь: сквозь все важнейшие вещи Белого проходит образ ветра, урагана, смерча, бури. Прежде всего так в его стихах представлено время, стремительно несущееся время:

Как токи бури,
Летят годины...

(«Время», 1909)

За решеткой тюрьмы
Вихрей бешеный лёт.

(«Успокоение», 1905)

Взлетая в сумрак шаткий,
Людская жизнь течет,
Как нежный, снежный, краткий
Сквозной водоворот.

(«Смерть», 1908)

---

[1] Т. Ю. Хмельницкая. Поэзия Андрея Белого. В кн.: «Андрей Белый. Стихотворения и поэмы». М.—Л., 1966, стр. 40—41.

Все же главным контекстом для понимания слова «буря» в стихотворении, названном этим столь существенным для А. Белого словом, оказывается само это стихотворение.

Мы поднялись на верхнюю ступеньку «лестницы контекстов» для слова «буря». Можем ли мы теперь ответить на вопрос: каков смысл слова «буря» в русском поэтическом языке?

Нет, на такой вопрос ответить очень трудно, почти немыслимо. Можно сказать, что на протяжении ста пятидесяти лет смыслы этого слова менялись, обогащались, точнее, накапливались. В допушкинское время слово это значило бесконечно меньше, чем стало значить позднее. Каждый большой поэт добавлял к нему новые смыслы. Уже у Пушкина, у которого преобладает прямое, словарное значение слова, по крайней мере 4 разных переносных, образных значений «бури». «Словарь языка Пушкина» указывает такие:

1. О сражении, битве.

Он снова в бурях боевых
Несется мрачный, кровожадный...

(«Бахчисарайский фонтан», 1823)

2. О чувствах, душевных волнениях.

Она ушла. Стоит Евгений,
Как будто громом поражен.
В какую бурю ощущений
Теперь он сердцем погружен!

(«Евгений Онегин», гл. VIII, 1830)

3. О различных общественных движениях, восстаниях.

Ты видел вихорь бури,
Падение всего, союз ума и фурий,
Свободой грозною воздвигнутый закон,
Под гильотиною Версаль и Трианон ..

(«К вельможе», 1830)

4. О внешнем выражении раздражения, возмущения, негодования.

Он покраснел: быть буре!

(«Борис Годунов», 1825)

Все эти четыре вида пушкинского переносного словоупотребления остаются в пределах второй ступени нашей «лестницы», то есть «условно-словарного» контекста. Но ведь уже лермонтовское

А он, мятежный, просит бури...

ни под одну из этих рубрик не подставишь, не говоря об употреблениях того же слова у Тютчева, Горького, Блока, Белого и многих других поэтов нового времени — употреблениях, которые всё более индивидуальны.

Значение слов ширится и углубляется. Движется вперед поэзия, обогащается каждое из слов ее словаря.

Глава вторая

РИТМ

Раскрыв глаза, гляжу на яркий свет,
И слышу сердца ровное биенье,
И этих строк размеренное пенье,
И мыслимую музыку планет.

Все — ритм и бег. Бесцельное стремленье!
Но страшен миг, когда стремленья нет.

И. Бунин

ХАОС И КОСМОС

Древнейшая книга человечества, которая так и называется — Библия, то есть Книга, начиналась с рассказа о том, как господь бог из первобытного хаоса создал космос. Хаос — это непроницаемый мрак, отсутствие законов, господство непознанных и непознаваемых случайностей. Космос — это устроенная Вселенная. По библейской легенде, сотворение мира богом Саваофом — это прежде всего сотворение света: появилось чередование дня и ночи, лета, зимы, весны и осени. В бескрайний, таинственный и поэтому страшный мир был внесен ритм — и этот мир сразу приблизился к человеку, стал доступен его чувствам и разуму, стал обжитым и понятным.

Легенда о сотворении мира из библейской «Книги Бытия» отражает процесс его познания, его приближения к человеку. Разум уловил ритм, ощутил его. А ритм — это порядок, гармония, равномерное и стройное движение. Люди постепенно проникались пониманием того, что окружающая их природа подчиняется законам ритма. Ритмично движется время: день сменяется ночью, ночь — днем, одно время года другим. Ритмично бьется сердце. Ритмично чередуются вдох и выдох. Что такое ходьба? Это движение мышц, ведущее к тому, что мы в определенном ритме переставляем ноги и в таком же ритме размахиваем руками. И чем равномернее мы дышим, тем нам легче идти или бежать. Чем ритмичнее мы движемся, тем нам легче совершать работу — любую, как бы она ни была трудна. В «Анне Карениной» Толстой рассказывает о том, как Константин

Левин пошел с мужиками косить, как ему поначалу было мучительно трудно, но как он, втянувшись в ритм крестьянского труда, стал ощущать огромное наслаждение от косьбы. Наслаждение это появилось только тогда, когда он понял красоту равномерной работы:

«Старик, прямо держась, шел впереди, ровно и широко передвигая вывернутые ноги, и точным и ровным движением, не стоившим ему, по-видимому, более труда, чем маханье руками на ходьбе, как бы играя, откладывал одинаковый, высокий ряд. Точно не он, а одна острая коса сама вжикала по сочной траве».

Левин проникается ритмом косьбы и еще другим — ритмом чередования труда и отдыха. Первый легко ощутить, к нему привыкнуть просто: взмах — другой, взмах — другой, вжик-вжик-вжик-вжик... А вот между полосами труда, отдыха, и снова труда, и снова отдыха не сразу ощутишь соизмеримость.

«В самый жар косьба показалась ему не так трудна. Обливавший его пот прохлаждал его, а солнце, жегшее спину, голову и засученную по локоть руку, придавало крепость и упорство в работе; и чаще и чаще приходили те минуты бессознательного состояния, когда можно было не думать о том, что делаешь. Коса резала сама собой. Это были счастливые минуты. Еще радостнее были минуты, когда, подходя к реке, в которую утыкались ряды, старик обтирал мокрою густою травой косу, полоскал ее сталь в свежей воде реки, зачерпывал брусницу и угощал Левина.

— Ну-ка, кваску моего! А, хорош? — говорил он, подмигивая.

И действительно, Левин никогда не пивал такого напитка, как эта теплая вода с плавающею зеленью и ржавым от жестяной брусницы вкусом. И тотчас после этого наступала блаженная медленная прогулка с рукой на косе, во время которой можно было отереть ливший пот, вздохнуть полной грудью и оглядеть всю тянущуюся вереницу косцов и то, что делалось вокруг, в лесу и в поле.

Чем долее Левин косил, тем чаще и чаще он чувствовал минуты забытья, при котором уже не руки махали косой, а коса двигала за собой все сознающее себя, полное жизни тело, и, как бы по волшебству, без мысли о ней, работа правильная и отчетливая делалась сама собой. Это были самые блаженные минуты». («Анна Каренина», ч. III, гл. V.)

Левин, как видим, испытал благотворную силу двух ритмов: малого — и большого. Частого — и редкого. Левин ощутил высокое наслаждение и от того, как «коса резала сама собой», и от того, как «наступала блаженная медленная прогулка с рукой на косе...». Первый, частый, совпадал с ритмом дыхания — потому он очень определенно, очень непосредственно осязаем физически. Второй, редкий, был иным — он давал не меньшую, а даже бо́льшую радость, но как ритм он был осязаем гораздо менее непосредственно, его физическое воздействие казалось не столь определенным, не столь осознанным и впрямую переживаемым.

Толстой повествует о своем герое, тщательно анализирует его переживания, его «минуты забытья, при котором уже не руки махали косой, а коса двигала за собой все сознающее себя, полное жизни тело», рассматривает его движения, благодаря которым «работа правильная и отчетливая делалась сама собой». Проза говорит о ритме, но не выражает его самого. Иное дело — стихи.

В стихах косьба может воплотиться со всей свойственной этому трудовому процессу ритмической регулярностью: в них получает звуковое выражение и малый ритм, и большой. Вот как это дано в поэме А. Твардовского «Дом у дороги» (1946):

В тот самый час воскресным днем,
По праздничному делу,
В саду косил ты под окном
Траву с росою белой.

Трава была травы добрей —
Горошек, клевер дикий,
Густой метелкою пырей
И листья земляники.

И ты косил ее, сопя,
Кряхтя, вздыхая сладко
И сам подслушивал себя,
Когда звенел лопаткой:

Коси, коса, пока роса
Роса долой — и мы домой.

Таков завет и звук таков.
И по косе вдоль жала,
Смывая мелочь лепестков,
Роса ручьем бежала.

Покос высокий, как постель,
Ложился, взбитый пышно,
И непросохший сонный шмель
В покосе пел чуть слышно.

И с мягким махом тяжело
Косье в руках скрипело,
И солнце жгло, и дело шло,
И все, казалось, пело:

Коси, коса, пока роса.
Роса долой — и мы домой.

Здесь ритм труда звучит в четком чередовании четырехстопных и трехстопных строк ямба, в регулярном возвращении рифмующих окончаний, в членении многих стихов, распадающихся на равные полустишия:

В тот самый час /
воскресным днем...
Трава была /
травы добрей...
Таков завет /
и звук таков...
И солнце жгло, /
и дело шло...

Ритм еще и в том, что каждая строфа-четверостишие представляет собой законченную фразу. В каждой из таких фраз-строф ровно по 30 слогов (8+7+8+7 = 30). И многие слова внутри строф скреплены сходными звуками, которые соединяют эти слова между собой, делают словосочетания как бы неразрывными, безусловными, неизменными:

Таков завет и звук таков.

Здесь повторяются почти все звуки: *таков* — *таков, завет* — *звук*. «Роса ручьем...» — эти слова скреплены начальным согласным *р*.

Покос высокий, как постель,
Ложился, взбитый пышно,
И непросохший сонный шмель
В покосе пел чуть слышно.

Здесь особенно много звуковых скреп: в словах «покос высокий» — слоги *кос* — *сок;* в словах «покос — постель» звуки *по-с* — *пос*, а еще *как* добавляет к слову «постель» нехватающий ему звук *к*:

Покос... как постель.

А дальше:

...взбитый пышно,
И непросохший сонный шмель
В покосе пел чуть слышно.
И с мягким махом...

Насыщенная звукопись усиливает ощущение ритмичности. Это, так сказать, малый ритм, или, если назвать его научным термином, микроритм.

Но есть и другой, более широкий, заложенный в композиции этого эпизода. Он построен так: 3 строфы, то есть 30 + 30 + 30 слогов, и затем как бы припев, народная присказка, занимающая две строки:

Коси, коса, пока роса.
Роса долой — и мы домой.

Затем снова 3 строфы, то есть опять 30+30+30 слогов, и снова тот же припев, то же двустишие. Значит, композиционная схема такая: 3 строфы—припев, 3 строфы—припев.

А в припеве концентрированы в чистейшей форме ритмические свойства каждого из четверостиший, которые там рассредоточены, а здесь собраны в фокус. Это такие свойства: распадение строки на два равных полустишия; глу-

бокие внутренние рифмы, связывающие конец полустишия с концом стиха, то есть четвертый слог с восьмым (*коса — роса, долой — домой*); звуковые скрепы, соединяющие между собой слова: *коси — коса — пока — роса — роса — долой — домой...* Это, наконец, редкий по четкости ритм, при котором реализуются все ударения метрической схемы; все слова — двухсложные, несущие ударение на втором слоге:

— —́ — —́ — —́ — —́
— —́ — —́ — —́ — —́

Итак, композиционными средствами создан большой ритм, или, если назвать его научным термином, *макроритм*. Впрочем, мы рассмотрели только один эпизод из поэмы «Дом у дороги» — он и сам подчинен еще более обширному ритмическому закону, по отношению к которому макроритм рассмотренного эпизода будет микроритмом. Но это уже особый вопрос, которого мы здесь касаться не будем.

Разумеется, и проза обладает своим ритмом. Но это ритм композиционный, столь же трудноуловимый непосредственно, на слух или на глаз, как трудно было Константину Левину уловить ритмичность чередований труда и отдыха,— он ее чувствовал, но не осознавал. В эпизоде из «Анны Карениной», который мы цитировали, есть несомненный ритм, мы его бессознательно чувствуем, но чтобы отдать себе в нем отчет, надо подвергнуть текст обстоятельному анализу. Ритм стихов, воспроизводящий в данном случае ритм трудового процесса, дан нам в непосредственном ощущении и осознается мгновенно — на слух и на глаз. Очень точно писал об этом С. Я. Маршак:

«Как спорый и ладный труд человека, как его походка, пляска, пенье, плаванье, так и стихи подчинены ритму и согласованы с дыханием.

Потому-то они и обладают замечательной способностью передавать движение, работу, борьбу,— если только это не изнеженные, лишенные мускулов, стихи» [1].

Стих может воспроизводить любые ритмы — и простые, и очень сложные. К простым относятся, например, ритмы

---

[1] С. *Маршак*. Ради жизни на земле. Об Александре Твардовском. М., «Советский писатель», 1961, стр. 19.

марша. Редьярд Киплинг так передает движение британских солдат, шагающих колонной по пустынным африканским дорогам:

День — ночь — день — ночь — мы идем по Африке,
День — ночь — день — ночь — всё по той же Африке —
(Пыль — пыль — пыль — пыль — от шагающих сапог!)
Отпуска нет на войне!

Восемь — шесть — двенадцать — пять — двадцать миль на этот раз,
Три — двенадцать — двадцать две — восемнадцать миль вчера —
(Пыль — пыль — пыль — пыль — от шагающих сапог!)
Отпуска нет на войне!

Брось — брось — брось — брось — видеть то, что впереди.
(Пыль — пыль — пыль — пыль — от шагающих сапог!)
Все — все — все — все от нее сойдут с ума,
И отпуска нет на войне!

Ты — ты — ты — ты — пробуй думать о другом,
Бог — мой — дай — сил — обезуметь не совсем!
(Пыль — пыль — пыль — пыль — от шагающих сапог!)
Отпуска нет на войне!

Счет— счет — счет — счет — пулям в кушаке веди,
Чуть — сон — взял — верх — задние тебя сомнут.
(Пыль — пыль — пыль — пыль — от шагающих сапог!)
Отпуска нет на войне!..

(Перевод Ады Оношкович-Яцына, 1922)

Ритмический строй стихотворения передает тяжелый, равномерный шаг солдат, измученных отупляющим однообразием бесконечного, сводящего с ума походного марша.

А вот совсем другой пример — стихотворение Николая Заболоцкого, созданное в декабре 1934 года и посвященное гибели С. М. Кирова. Привожу пока две строфы из трех:

Прощание! Скорбное слово!
Безгласное темное тело.
С высот Ленинграда сурово
Холодное небо глядело.

2

И молча, без грома и пенья,
Все три боевых поколенья
В тот день бесконечной толпою
Прошли, расставаясь с тобою.

В холодных садах Ленинграда,
Забытая в траурном марше,
Огромных дубов колоннада
Стояла, как будто на страже.
Казалось, высоко над нами
Природа сомкнулась рядами
И тихо рыдала и пела,
Узнав неподвижное тело.

Эти медлительные строки трехстопного амфибрахия с однообразными, мучительно-монотонными женскими окончаниями перекрестных и парных рифм звучат, как траурный марш. Ритмический строй стихотворения таков, что каждая из этих строк, хоть бы она и не представляла собой законченного синтаксического целого, а лишь кусок фразы, непременно произносится отдельно, с равномерно-торжественной скорбной интонацией. Третья строфа стихотворения Заболоцкого гласит:

Но видел я дальние дали
И слышал с друзьями моими,
Как дети детей повторяли
Его незабвенное имя.
И мир исполински прекрасный
Сиял над могилой безгласной,
И был он надежен и крепок,
Как сердца погибшего слепок.

(«Прощание»)

В «Прощании» отчетлив ритм каждого стиха, то есть ритм метрический — это, как мы уже говорили, трехстопный амфибрахий:



Такой размер встречался нередко и прежде. Но вот его привычный облик — в стихотворении А. Фета «Воздушный город»:

Вон там на заре растянулся
Причудливый хор облаков:
Всё будто бы кровли, да стены,
Да ряд золотых куполов.

Фетовское стихотворение состоит из трех таких строф-четверостиший, причем движение строфы разнообразится тем, что чередуются окончания мужские и женские: *растянулся — облаков — стéны — куполов.* Дополнительное разнообразие вносится тем, что строки нечетные не рифмованы: *растянулся — стены.* Заболоцкий же, рискуя быть заунывным, нагнетает одни только женские окончания: *слово — тело — сурово — глядело — пенья — поколенья — толпою — тобою.*

Кроме того, Заболоцкий строит строфу не из четырех, а из восьми стихов, которые соединены по схеме: А Б А Б В В Г Г. Эта сложная конструкция возвращается трижды. Читая третью строфу, мы уже совсем отчетливо воспринимаем траурный характер этого ритмического движения.

Есть еще одна звуковая особенность, которая соединяет все восьмистишие, всю строфу в одно целое. Так, в первой строфе четыре рифмы — А, Б, В и Г. Но рифмующие слова объединены общими гласными звуками — *о* и *е*:

слово — сурово — толпою — тобою
тело — глядело — пенья — поколенья.

Во второй строфе эта общность еще более ясно слышна — *а* объединяет 6 стихов, а в последних двух возвращается звук *е*: *Ленинграда — марше — колоннада — страже — нами — рядами.*

И потом — с повторением уже прозвучавших в первой строфе слов: *пела — тело.*

В третьей, заключительной строфе господствует тот же гласный звук *а*: *дали — повторяли — прекрасный — безгласный.*

Может показаться, что мы этих повторений (ассонансов) не слышим. Нет, слышим, хотя и не всегда их осозна-

ем. Они действуют на наше эмоциональное восприятие, даже и не достигая иногда порога сознания. Конечно, в стихотворении того же Заболоцкого «Север» (1936) можно и не заметить, вернее, не осознать некоторых особенностей его звукового строя:

В воротах Азии, среди лесов дремучих,
Где сосны древние стоят, купая в тучах
Свои закованные холодом верхи;
Где волка валит с ног дыханием пурги;
Где холодом охваченная птица
Летит, летит и вдруг, затрепетав,
Повиснет в воздухе, и кровь ее сгустится,
И птица падает, замерзшая, стремглав...

Но прислушаемся — как гудит ветер, как «дыхание пурги», валящее даже волка с ног, слышится в каждой строке в открытых гласных *а*, *у*: *воротах Азии, лесов дремучих, сосны, тучах, закованные, холодом, волка, дыханием, холодом охваченная...*

Так и хочется прочесть, растягивая эти звуки:

В воро-о-отах 'А-а-азии, среди лесо-о-ов дрему-у-учих,
Где со-о-осны древние стоят, купа-а-а-ая в ту-у-учах
Свои зако-о-ованные хо-о-олодом верхи...

И совсем иначе дан в звуках полет птицы — он пронизан звуком *и*: *птица, летит, летит, повиснет, сгустится...*

Впрочем, это другая тема, хотя она и связана с интересующей нас в этой главе проблемой поэтического ритма. Потому что ритм поэзии организует хаос языка, сообщая ему стройность и гармоничность космоса. Он делает ощутимой гармонию, которую он не столько навязывает фактам речи, сколько извлекает из них, из их сочетаний.

Герцен писал: «Речи... необходим ритм так, как он необходим морю, которое мерными стопами вовеки нескончаемых гекзаметров плещет в пышный карниз Италии». Ритм моря и ритм речи — об этом единстве природы и искусства писали не раз. Вот, например, у Пушкина:

В гармонии соперник мой
Был шум лесов, иль вихорь буйный,

Иль иволги напев живой,
Иль ночью моря гул глухой,
Иль шепот речки тихоструйной.

(«Разговор книгопродавца с поэтом», 1824)

В сущности, всякий хаос — это непознанный космос. Несколько столетий назад люди считали движение планет хаотичным, теперь они знают, что это движение подчинено строгим математическим законам, что оно ритмично. Теперь не только физики знают, что движение и электронов, и других частиц микромира подчинено законам своего ритма. Искусство, прежде всего поэзия и музыка, провидели издавна ритмическую сущность мира. Может быть, это и имел в виду Лев Толстой, когда писал: «Слушая музыку и задавая себе вопрос: почему такая и в таком темпе, вперед как бы определенная последовательность звуков? я подумал, что это от того, что в искусстве музыки, поэзии художник открывает завесу будущего — показывает, что должно быть. И мы соглашаемся с ним, потому что видим за художником то, что должно быть или уже есть в будущем». (Дневник 1904 года, запись от 2 августа.)

СКОЛЬКО ЕСТЬ РИТМОВ?

А. К. Толстому принадлежит стихотворение из восьми строк, опубликованное в 1854 году и ставшее широкоизвестной песней,— по меньшей мере десять композиторов написали к нему музыку. Вот оно:

Коль любить, так без рассудку,
Коль грозить, так не на шутку,
Коль ругнуть, так сгоряча,
Коль рубнуть, так уж сплеча!

Коли спорить, так уж смело,
Коль карать, так уж за дело,
Коль простить, так всей душой,
Коли пир, так пир горой!

Эти строки запоминаются, достаточно прочесть их два-три раза, прежде всего потому, что они проникнуты неотра-

зимым ритмом, мгновенно покоряющим слух и память. Под ритмом принято понимать равномерное чередование соизмеримых элементов. Позднее мы объясним это определение. А сейчас посмотрим, что же именно, какие «элементы» чередуются или повторяются в стихотворении Алексея Толстого.

1. Прежде всего мы замечаем, что каждая строка стихотворения заключает в себе одну фразу, грамматически вполне законченную, а каждая фраза укладывается в одну строку стихотворения. Восемь строк — восемь фраз. Все они равновелики, в каждой из них — 8 или 7 слогов (8—8—7—7—8—8—7—7).

2. Все восемь фраз, а значит и строк, удивительно близки друг другу. Если отвлечься от смысла слов, то все строки звучат почти одинаково — в основе каждой из них такая схема:

Коль (та-та́-та), так (та-та́-та).

3. Во всех строках, кроме последней, второе слово — глагол в неопределенной форме: *любить, грозить, ругнуть, рубнуть, спорить, карать, простить.*

4. Все восемь строк сходны по тому, как в каждой из них распределяются ударения. Общая схема такая:

Ко́ль любúть, так бéз рассу́дку...

Значит, постоянно повторяется группа из двух слогов — первый ударный, второй безударный: $\acute{_}\,_$. Как мы знаем, такая повторяющаяся группа из ударного и безударного слогов называется с т о п а. В каждой из наших восьми строк содержится по четыре стопы. В случае, когда в стопе первый слог ударный, а второй безударный, перед нами х о р е й. Значит, размер стихотворения — ч е т ы р е х с т о п н ы й хорей.

5. Однако то, что мы сказали до сих пор о размере,— неполно. На самом же деле в реальном стихе существуют не все четыре ударения. Например, на предлог «без» ударение не падает — оно здесь только подразумевается. Поэтому подлинное распределение ударений в первой строке будет несколько отличаться от схемы. Оно выглядит так:

$\acute{_}\ _\ \acute{_}\ _\ \underset{-}{o}\ _\ \acute{_}\ _$

Мы поставили нолик над тем слогом, который должен быть ударным по схеме, но в действительности ударения лишен. Так же и дальше, в других строках, от первой до шестой: всюду схема будет такая же. Выписываем эти строки, заключая в скобки те слова или слоги, которые должны быть ударными по схеме, а на самом деле безударны:

Коль любить, так (без) рассудку,
Коль грозить, так (не) на шутку,
Коль ругнуть, так (сго)ряча,
Коль рубнуть, так (уж) сплеча.

Коли спорить, (так) уж смело,
Коль карать, так (уж) за дело...

От этой закономерности отклоняются последние две строки — в них звучат все четыре ударения четырехстопного хорея:

—́ — —́ — —́ — —́

Почему? Об этом поговорим позднее. Пока скажем только, что и отклонение имеет смысл, а потому может быть без труда объяснено.

Итак, из восьми строк стихотворения А. Толстого шесть — четырехстопный хорей с пропуском ударения в третьей стопе. Как мы помним, пропуск ударения называется **п и р р и х и й**.

6. Читая стихотворение, мы делаем на определенных местах как бы остановку, паузу; такие паузы всегда возникают на концах строк. Но в стихотворении А. Толстого есть еще паузы, возникающие на постоянном месте — после третьего слога:

Коль любить, // так без рассудку, //
Коль грозить, // так не на шутку // ...

Схематически это выглядит так:

—́ — —́ // — о — —́ — //
—́ — —́ // — о — —́ — //

и т. д.

Паузы внутри строк, возникающие на строго определенном месте, называются ц е з у́ р а м и. В нашем стихотворении почти всюду наблюдается цезура после третьего слога. Исключение из этой закономерности только одно — пятая строка.

Значит, и распределение пауз в стихотворении носит ритмический характер.

7. Строки стихотворения объединяются в группы по две строки, имеющие созвучные окончания,— р и ф м ы. Рифмуют между собой слова: *рассудку — шутку; сгоряча — сплеча; смело — дело; душой — горой*. Иначе говоря, в соседних двух строках всегда совпадают последние звуки: *удку — утку* (в слове *рассудку д* произносится как *т*, и совпадают, значит, все четыре звука: *у-т-к-у*), *яча — еча* (в словах *сгоряча* и *сплеча я* и *е* тоже произносятся почти одинаково), *ело — ело, ой — ой.*

После того как вы прочитали первые четыре строки, вы уже ожидаете для следующих четырех точно такого же порядка рифм, и ваше ожидание оправдывается: соседние стихи и в самом деле связаны рифмами так же, как это было в первых четырех стихах.

8. Однако рифм больше, чем мы сказали. Рифмуют не только последние слова соседних строк, но и глаголы внутри строк. В первой и второй строках:

Коль любить...
Коль грозить...

В третьей и четвертой строках эти в н у т р е н н и е р и ф м ы еще более звучные, потому что рифмующие между собой глаголы отличаются только одним согласным звуком (*г — б*):

Коль ругнуть...
Коль рубнуть...

9. Кроме рифм, совпадают между собой и многие другие звуки. Например, в первой и второй строках — и целые слова «коль», «так», и гласные *е*, *а*, *у*:

... без рассудку
... не на шутку

Приведем еще раз первые две строки и подчеркнем все совпадающие звуки:

Коль любить, так *без рассудку*,
Коль грозить, так *не на шутку*...

В этих двух строках общих звуков гораздо больше, чем разных.

Общие:

Коль ...ить, так ...е ...а ...утку

Разные:

...лю... б... р... с...
...гроз... н... н... ш...

В третьей и четвертой строках тоже подчеркнем совпадающие звуки:

Коль ру*г*нуть, так с*горя*ча,
Коль рубнуть, так *уж* сп*л*ечa!

И здесь гораздо больше общих звуков, чем разных.

Общие:

Коль ру...нуть, так... с ...еча...

Разные:

...г... гор...
...б... уж пл...

10. Окончания строк, как мы видели, группируются парами благодаря рифмам, объединяющим соседние строки. Но существует еще одна закономерность, на этот раз более общая — она связывает все стихотворение. Дело в том, что чередуются между собой окончания ж е н с к и е (с ударением на предпоследнем слоге) и окончания м у ж с к и е (с ударением на последнем слоге).

... *рассу́дку* } *ж*
... *шу́тку*

... *сгоряча́* } *м*
... *сплеча́*

... *сме́ло* } *ж*
... *де́ло*

... *душо́й* } *м*
... *горо́й*

Значит, и в этом отношении мы видим регулярное ритмическое чередование — чередование ударений двух разных типов.

11. Стихотворение состоит из восьми строк, которые объединены в две группы по четыре строки — с т р о́ ф ы. Строфы, как видим, тоже повторяются.

В стихотворении А. Толстого обе строфы и похожи, и в то же время как бы противопоставлены. О сходстве уже говорилось выше — у них много общего. Но есть и существенные различия. В первой строфе строки связаны крепче: каждая из них содержит цезуру после третьего слога; перед цезурой всюду глаголы, и все глаголы попарно связаны внутренними рифмами; все строки одинаковы в смысле распределения ударений — всюду на третьей стопе пиррихий. Во второй же строфе нет ни одного из этих признаков: первая строка лишена цезуры, в третьей и четвертой нет пиррихиев, в последней строке вместо глагола существительное, к тому же и слово это не двусложное, как всюду до сих пор, а односложное — «пир». Особенности заключительных двух строк мы объясним позднее. Сейчас же заметим, что отсутствие цезуры в начале второй строфы играет особую роль: оно дает почувствовать, что перед нами другая строфа, которая, как сказано, похожа на первую и в то же время не похожа на нее.

И все-таки в общем строй второй строфы повторяет первую. Мы и тут имеем дело с ритмическим чередованием.

Теперь подведем общий итог и для этого повторим, какие же элементы в стихотворении Алексея Толстого образуют его ритм. Таковыми оказались:

1) равные по количеству слогов (попеременно 8 и 7) фразы;

2) одинаковая синтаксическая форма этих фраз везде — в каждой строке;

3) повторение одних и тех же глагольных форм на том же месте в строках (фразах);

4) общая для всех строк метрическая схема — четырехстопный хорей;

5) реальное распределение ударений, то есть соотношение метрической схемы с пиррихиями;

6) распределение пауз в конце строк и внутри них — цезуры;

7) концевые рифмы;

8) внутренние рифмы;

9) прочие совпадающие звуки;

10) чередование мужских и женских окончаний;

11) строфы-четверостишия.

Постараемся теперь все же объяснить, почему последние две строки несколько отличаются от других. Обе они, как говорят, **п о л н о у д а р н ы**, то есть в них нет пропущенных ударений, пиррихиев:

Коль простить, так всей душой,
Коли пир, так пир горой.

В схеме эти строки выглядят так:

—́ — —́ — —́ — —́
—́ — —́ — —́ — —́

А последняя строка еще и в ином отношении отличается от предыдущих — в ней одной центральное слово не глагол в неопределенной форме, а существительное: *пир;* в ней одной оно повторяется дважды; в ней одной оно содержит не два слога, а один. Почему?

В стихотворении, где все составляющие его элементы образуют ритмическое целое, наибольшую выразительность приобретает такая строка, которая этот ритм нарушает. Чем ощутимее ритм, тем выразительнее и его нарушение. Последняя строка в той вещи, которую мы разбираем, должна звучать именно как последняя, а чтобы мы почувствовали конец, она и должна отличаться от всех предыдущих. К тому же она и самая важная. Ведь содержание стихотворения,

его *сюжет*, представляет собой не простое случайное перечисление разных нравственных требований, предъявленных поэтом к самому себе и читателям,— эти требования подчинены строгой логической последовательности. В первой строке говорится о том, как надо любить. Дальше в пяти строках — о том, как бороться со своими противниками: грозить, ругать, рубить сплеча, спорить, карать. В седьмой вражда кончается победой: противник повержен, и теперь идет речь о прощении, полном и безоговорочном прощении побежденного врага. Наконец, в восьмой строке мы возвращаемся к началу: в этом пире, наверно, будут участвовать и друзья, и прежние противники. Вот почему седьмая и восьмая строки отличаются от предыдущих: там была тема вражды, здесь — тема прощения и торжества; новую тему выделяет полноударность последних двух строк. А восьмая, последняя, строка подводит итог всем жизненным советам, выдвинутым в стихотворении, и отличается еще больше от всех предшествующих, хотя в то же время большинством ритмических элементов связана с ними:

Коли пир, так пир горой!

Не правда ли, тут вспоминается стихотворение Пушкина «Пир Петра Первого» (1835) — о милосердии великого царя, который

...с подданным мирится;
Виноватому вину
Отпуская, веселится;
Кружку пенит с ним одну;
И в чело его целует,
Светел сердцем и лицом;
И прощенье торжествует,
Как победу над врагом.

Ритм — это та форма закономерности, которой подчинена речь в поэзии. В стихотворении А. Толстого нет, пожалуй, ни одного, даже самого малого, элемента речи, который оказался бы вне такой закономерности,— ни одного слова, ни одного звука, даже ни одной паузы. Мы видим здесь разные формы ритма: ритм ударений (*метрический*),

ритм фраз (синтаксический), ритм пауз, ритм звучаний (концевые, внутренние рифмы), ритм окончаний строк — чередования мужских и женских рифм (каталектика), ритм строф. Все эти формы ритма существуют во взаимосвязи, все они вместе, сообща служат смыслу. Каждая из них несет дополнительный смысл, каждая помогает создать то, что называется содержанием поэтического произведения.

Читая и разбирая стихи, нужно уметь видеть, какой тип ритма в каждом данном случае преобладает.

ПЕРВОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ О СТРОФАХ. ПЕСНЯ

Иногда внешний ритм выступает вперед и производит на читателя или слушателя наиболее яркое впечатление. Это обычно бывает в песнях. Вот, скажем, начало одной из песен Роберта Бернса в переводе С. Маршака, «Свадьба Мэгги»:

Ты знаешь, что Мэгги к венцу получила?
Ты знаешь, что Мэгги к венцу получила?
С крысиным хвостом ей досталась кобыла.
Вот именно это она получила.

Ты знаешь, во что влюблена она пылко?
Ты знаешь, во что влюблена она пылко?
У Мэгги всегда под подушкой бутылка.
В бутылку давно влюблена она пылко.

И так далее. Все стихотворение строится на песенных повторах: повторяют друг друга полностью первая и вторая строка каждой строфы, их повторяет — хотя и не полностью, с вариантами — четвертая строка. Все строфы построены одинаково, по одной и той же формуле: две строки — повторенный вопрос; третья строка—смешной ответ; четвертая— вариант ответа с повторением последнего слова вопроса, то есть первого рифмующего слова. Итак: ритм повторов — полных и частичных; ритм вопросов и ответов; ритм одинаковых синтаксических форм; ритм одинаковых слов, с которых начинаются все четыре строфы.

Каждая из четырех строф начинается почти одинаково:

Ты знаешь, что...
Ты знаешь, во что...
А знаешь, как...
А знаешь, чем...

В тексте песни повторы оправданы тем, что они дают возможность по-разному произносить одинаковые строки: даже если не знать мелодии, на которую песню надо исполнять, одна и та же строка в первый и второй раз непременно будет звучать по-разному. Это еще яснее видно в другой песне Бернса — Маршака:

В полях, под снегом и дождем,
Мой милый друг,
Мой бедный друг,
Тебя укрыл бы я плащом
От зимних вьюг,
От зимних вьюг.

А если мука суждена
Тебе судьбой,
Тебе судьбой,
Готов я скорбь твою до дна
Делить с тобой,
Делить с тобой.
. . . .

Можно даже и не владеть искусством художественного чтения — все равно всякий читатель вторую из этих повторяющихся строк произнесет иначе, чем первую, с другой интонацией: голос будет чуть понижен, чуть замедлен, наполнится большей торжественностью. Даже такие полные повторения — содержательны.

Вообще же в песнях ритмичность бывает доведена до очень высокой степени, а те стихотворения, которые отличаются высокой ритмичностью, часто становятся песнями (как и рассмотренная вещь А. Толстого). Не удивительно, что, например, стихотворение второстепенного поэта Н. Д. Иванчина-Писарева «Тебя забыть» (1819) превратилось в популярный романс:

Тебя забыть! — и ты сказала,
Что сердце может разлюбить.
Ты ль сердца моего не знала?
Тебя забыть!

Тебя забыть — но кто же будет
Мне в жизни радости дарить?
Нет, прежде бог меня забудет...
Тебя ль забыть?

Тебя забыть и свет могилой
Назвав, как бремя жизнь влачить?
Могу ль, могу ль, о друг мой милый,
Тебя забыть?

Таких строф — шесть, каждая из них начинается и кончается одним и тем же вопросом или восклицанием: «Тебя забыть...», каждая строится по той же схеме — с укороченной последней строкой, каждая содержит к тому же и внутренние повторы.

Иногда песенные строфы бывают и довольно сложными — даже в песнях, ставших народными. Такова, например, проникнутая очень явной ритмичностью песня А. Полежаева «Сарафанчик» (1834):

Мне наскучило, девице,
Одинешенькой в светлице
Шить узоры серебром!
И без матушки родимой
Сарафанчик мой любимый
Я надела вечерком —
Сарафанчик,
Расстеганчик!

В разноцветном хороводе
Я играла на свободе
И смеялась как дитя!
И в светлицу до рассвета
Воротилась; только где-то
Разорвала я, шутя,
Сарафанчик,
Расстеганчик!

Долго мать меня журила
И до свадьбы запретила
Выходить за ворота;
Но за сладкие мгновенья
Я тебя без сожаленья
Оставляю навсегда,
Сарафанчик,
Расстеганчик!

Здесь ритм усилен повторяющимися строфами, которые в песнях называются припевом, а в стихах рефреном. «Сарафанчик, расстеганчик» — во всех трех строфах это часть фразы, охватывающей пять строк: «Я надела... сарафанчик», «Разорвала... сарафанчик», «Оставляю... сарафанчик». Остальные элементы речи тоже подчинены строгой ритмической закономерности.

Строфа «Сарафанчика» — довольно сложная. Она состоит из восьми строк, в которой шесть строк четырехстопного и две строки (припев) двухстопного хорея. Рифмы располагаются по следующей формуле: ААб ВВб ГГ (как мы условились, прописными буквами обозначаем женские окончания, а строчными — мужские). Фразы неравной длины: в каждой строфе их две, причем первая занимает три строки (ААб), вторая — пять строк (ВВб ГГ). Значит, в каждой из первых фраз всегда 23 слога, в каждой из вторых всегда 31 слог. Эту разницу и в то же время эту регулярность отчетливо воспринимает слух, привыкающий к такой повторяемости.

ВТОРОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ О СТРОФАХ. ЯЗЫК СТРОФ

В русской поэзии уже с XVIII века выработались многочисленные строфы различных форм и рисунков — и простые, и сложные. Наиболее распространенными были (и остались до нынешнего времени) четверостишия (хорея или ямба) с перекрестным расположением рифм по формуле: АбАб.

Вот примеры, взятые из лирических стихотворений С. Маршака:

1. Четырехстопный хорей

Очень весело в дороге А
Пассажиру лет семи. б
Я знакомлюсь без тревоги А
С неизвестными людьми. б

2. Пятистопный хорей

Быстро дни недели пролетели, А
Протекли меж пальцев как вода, б
Потому что есть среди недели А
Хитрое колесико — Среда. б

3. Четырехстопный ямб

Я помню день, когда впервые — А
На третьем от роду году — б
Услышал трубы полковые А
В осеннем городском саду. б

4. Пятистопный ямб

Пустынный двор, разрезанный оврагом, А
Зарос бурьяном из конца в конец. б
Вот по двору неторопливым шагом А
Идет домой с завода мой отец. б

Эти простые четверостишия, оказывается, полны еще огромных и далеко не до конца использованных возможностей. Как единицы ритма они ощущаются наиболее отчетливо, и в то же время им чужда песенность, которая не так уж часто бывает в поэзии нужна. Четверостишия позволяют вести повествование или делиться с читателем раздумьями, создавать острые, неожиданные эпиграммы или веселые детские стихи, высокоторжественные оды или дружеские послания. За четверостишием не закреплено никакого постоянного значения, как за некоторыми другими строфами.

Например, терцины непременно напоминают о поэме великого итальянца Данте «Божественная комедия» (1321), написанной этими строфами,— каждая состоит из трех строк и связывается с предыдущей и последующей цепочкой рифм по формуле: АбА бВб ВгВ гДг... и т. д. И вот когда Пушкин в 1830 году пишет терцинами стихотворение, казалось бы, просто о том, как он в детстве ходил гулять с воспитательницей в сад, где среди листвы белели мраморные статуи, можно быть уверенным, что это стихотворение сознательно написано так, Дантовой строфой, чтобы вызвать в сознании читателя воспоминание об эпохе Данте, то есть об Италии XIII—XIV веков:

В начале жизни школу помню я;
Там нас, детей беспечных, было много;
Неровная и резвая семья;

Смиренная, одетая убого,
Но видом величавая жена
Над школою надзор хранила строго.

Толпою нашею окружена,
Приятным, сладким голосом, бывало,
С младенцами беседует она.

Ее чела я помню покрывало
И очи светлые, как небеса.
Но я вникал в ее беседы мало.

Меня смущала строгая краса
Ее чела, спокойных уст и взоров,
И полные святыни словеса.

Дичась ее советов и укоров,
Я про себя превратно толковал
Понятный смысл правдивых разговоров.

И часто я украдкой убегал
В великолепный мрак чужого сада,
Под свод искусственный порфирных скал.

Там нежила меня теней прохлада;
Я предавал мечтам свой юный ум,
И праздномыслить было мне отрада.

Любил я светлых вод и листьев шум,
И белые в тени дерев кумиры,
И в ликах их печать недвижных дум.
. . . .

Может быть, Пушкин имел в виду и свое детство, свои прогулки с гувернанткой Анной Петровной в Юсуповском саду в Москве? Блестящий исследователь русской поэзии Г. А. Гуковский доказал, разбирая это стихотворение, что все в нем, как у Данте, носит отвлеченный характер: школа — это в то же время и школа жизни; дети — это и род людской, люди, которых, по средневековому представлению, «ведет, воспитывает и объединяет в семью христианская вера»; «величавая жена» — это и католическая церковь; отвлеченному средневековью противостоит «сочетание здоровых, прекрасных и вольных образов античного искусства», это новое, за которым непременно будет победа, ибо «новый мир властно влечет душу героя, и он все же убегает в сад, являющийся выражением нового мира, мира античной древности, и этот сад окружен символикой красоты и величия: *великолепный, порфирных.., прохлада*»[1]. Чтобы убедиться в справедливости выводов Гуковского, достаточно сравнить «величавую жену» пушкинского стихотворения с итальянскими мадоннами в живописи раннего Возрождения — всем им свойственны «строгая краса... чела, спокойных уст и взоров», «очи светлые, как небеса», и нет сомнений, что их речи, если бы мы могли их услышать, были бы такие же — «полные святыни...». Терцины у Пушкина — не безразличная оболочка, не внешняя форма стихов, не одежда, которую можно по прихоти переменить, а вполне определенный, внятный читателю художественный язык, не менее значащий, нежели прямые характеристики.

Заметим, что Пушкин поначалу колебался, какую строфическую форму выбрать для своего стихотворения. Он

---

[1] Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., Гослитиздат, 1957, стр. 280—283.

сперва пытался написать его другими строфами — октавами. Первоначальный набросок гласил:

Тенистый сад и школу помню я,
Где маленьких детей нас было много,
Как на гряде одной цветов семья,
Росли неровно — и за нами строго
Жена смотрела. Память уж моя
Истерлась, обветшав ...убого,
Но лик и взоры дивной той жены
В душе глубоко напечатлены.

Октава — строфа из восьми строк, формула которой такая: аБаБаБвв. Она тоже далеко не безразлична к содержанию. Октава, как и терцины, итальянского происхождения. Ею написаны рыцарские поэмы эпохи Возрождения — «Неистовый Роланд» (1516) Лодовико Ариосто и «Освобожденный Иерусалим» (1575) Торквато Тассо. Октава была весьма распространенной строфой в пушкинское время, ею писали и серьезные и шуточные сочинения. Пушкин использовал октаву и для своей глубоко лирической «Осени» (1830), и для комической поэмы, полной, однако, очень содержательных раздумий,— «Домик в Коломне» (1830). В ранней редакции «Домика» читаем такую строфу, позднее исключенную Пушкиным из текста поэмы (сразу скажем, что под «поэтами Юга», упомянутыми в первой строке, Пушкин имеет в виду Ариосто и Тассо):

Поэты Юга, вымыслов отцы,
Каких чудес с октавой не творили!
Но мы ленивцы, робкие певцы,
На мелочах мы рифмы заморили,
Могучие нам чужды образцы,
Мы новых стран себе не покорили,
И наших дней изнеженный поэт
Чуть смыслит свой уравнивать куплет.

«Куплет» в данном случае значит бесхитростное двустишие, якобы не представляющее для стихотворца особых трудностей. Пушкин заявляет о своем намерении состязаться искусством с итальянскими мастерами, которые творили чудеса с октавой и оставили «могучие образцы»,

чуждые его, Пушкина, современникам — ленивым, робким, изнеженным поэтам XIX века. Октавы для Пушкина — это стиховая форма рыцарских поэм или пародий на них (вроде поэмы Байрона «Дон Жуан»); они никак не годились для стихотворения о раннем итальянском Возрождении, о католической церкви, представленной в облике Рафаэлевой мадонны, о первых шагах нового ренессансного искусства, одолевающего средневековье и воспевающего новое, неведомое благочестивым средним векам «праздномыслие»:

Я предавал мечтам свой юный ум,
И праздномыслить было мне отрада...

Так возникли у Пушкина терцины, в которые отлился замысел стихотворения «В начале жизни школу помню я...». Терцины отличаются высокой ритмичностью, они, подобно волнам, накатывающимся друг на друга, переливаются одна в другую, сохраняя, однако, каждая свою самостоятельность. Но выбор этой строфы был продиктован Пушкину не столько ее ритмичностью, сколько содержанием, заключенным в строфе как таковой. Когда через много десятилетий А. Блок задумает свою «Песнь Ада» (1909), переносящую в XX век тему Данте — странствования поэта по загробному миру, он тоже обратится к терцинам — ведь они уже сами несут с собой ту атмосферу, которая свойственна «Божественной комедии»:

День догорел на сфере той земли,
Где я искал путей и дней короче.
Там сумерки лиловые легли.

Меня там нет. Тропой подземной ночи
Схожу, скользя, уступом скользких скал.
Знакомый ад глядит в пустые очи.

Я на земле был брошен в яркий бал,
И в диком танце масок и обличий
Забыл любовь и дружбу потерял.

Где спутник мой? — О, где ты, Беатриче? —
Иду один, утратив правый путь,
В кругах подземных, как велит обычай,

Средь ужасов и мраков потонуть...

Итак, строфа не только один из важнейших элементов ритма. Дело, как видим, не сводится к ее повторности, которая, конечно, очень важна. В некоторых случаях не менее существенным оказывается то содержание, которое строфа приносит с собой,— воспоминания, связанные с ней и имеющие сами по себе художественное значение.

Однако, как мы видели, простейшие строфы часто тем и привлекательны для многих поэтов, что они свободны от такой дополнительной нагрузки и тем, что они не более чем средство ритмической организации стихотворного текста.

ВНИЗ ПО ЛЕСТНИЦЕ РИТМОВ

Вернемся к рассмотренному стихотворению Алексея Толстого и напомним, что оно содержит многие элементы ритма, которые поддерживают и обогащают друг друга. Возьмем его за точку отсчета и будем уходить от него все дальше, как бы спускаясь по лестнице убывающей ритмичности. Графически можно так представить некоторые из ритмических элементов этого стихотворения:

Ритм...

10 ...строф
9 ...фраз (синтаксический)
8 ...реальных ударений
7 ...внутренних созвучий (внутренние рифмы)
6 ...внутренних пауз (цезуры)
5 ...концевых пауз
4 ...числа слогов (силлабический)
3 ...концевых созвучий (рифмы)
2 ...концевых ударений (каталектика)
1 ...метрических ударений

Будем спускаться вниз по этой лестнице. В стихотворении «Коль любить, так без рассудку» мы стоим на самой верхней, десятой ступеньке. Спустимся с нее — перед нами будет произведение, лишенное строф, но сохраняющее

остальные признаки ритмической организации. Вспомним, например, клятву Демона из поэмы Лермонтова (1841):

Клянусь я первым днем творенья,
Клянусь его последним днем,
Клянусь позором преступленья
И вечной правды торжеством,
Клянусь паденья горькой мукой,
Победы краткою мечтой;
Клянусь свиданием с тобой
И вновь грозящею разлукой;
Клянуся сонмищем духов,
Судьбою братьев мне подвластных,
Мечами ангелов бесстрастных,
Моих недремлющих врагов;
Клянуся небом я и адом,
Земной святыней и тобой;
Клянусь твоим последним взглядом,
Твоею первою слезой,
Незлобных уст твоих дыханьем,
Волною шелковых кудрей;
Клянусь блаженством и страданьем,
Клянусь любовию моей,—
Я отрекся от старой мести,
Я отрекся от гордых дум;
Отныне яд коварной лести
Ничей уж не встревожит ум;
Хочу я с небом примириться,
Хочу любить, хочу молиться,
Хочу я веровать добру...

В монологе Демона, обращенном к Тамаре, нет деления на строфы. Но остальные элементы ритма здесь налицо. Не будем особо говорить об очевидных признаках, скажем только, что эти строки отличают: ямбический размер, постоянное чередование мужских и женских окончаний, неизменные рифмы (которые, правда, расположены по формулам то а б а б, то в г г в), постоянные паузы в конце каждой строки (несколько ослабленные в строках 3—4, 7—8 и особенно 23—24, но все же и здесь вполне ощутимые); более или менее постоянны цезуры внутри строк — после второго слога, после слов *клянусь, и вновь, моих,*

ничей, хочу, а в строках 21—22 после четвертого — *я отрекся;* в большинстве строк слышатся внутренние рифмы или, точнее, созвучия одних и тех же слов; реальные ударения в большинстве строк падают одинаково:

Клянусь позором преступленья...

— ⁄ — ⁄ — ◡ — ⁄ —

Такую же схему видим в строках 4, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 16, 18, 19, 20, 25, 27, то есть в пятнадцати строках из двадцати семи. Наконец выдержан и синтаксический ритм,— подавляющее большинство фраз строится сходным образом, занимая то одну строку:

Клянусь я первым днем творенья,

то две строки:

Клянусь позором преступленья
И вечной правды торжеством,

то четыре:

Клянуся сонмищем духов,
Судьбою братьев мне подвластных,
Мечами ангелов бесстрастных,
Моих недремлющих врагов...

Причем эти фразы располагаются так (по числу строк):

1—1—2—2—2—4—2—4—1—1

В самом расположении обнаруживается закономерность, особенно если учесть, что строки 15—18 распадаются на 15—16 и 17—18, ибо одна из этих двух фраз связана противопоставлением «последний взгляд» — «первая слеза»:

Клянусь твоим последним взглядом,
Твоею первою слезой,—

и таким образом последовательность окажется симметричной и до конца закономерной:

1—1—2—2—2—4—2—2—2—1—1

Отсутствие строф восполнено, как видим, другим, не менее убедительным ритмом — ритмом усиленных синтаксических повторов.

Спустимся еще ниже по нашей лестнице ритмов.

Вот пример из пушкинской «Полтавы» (1828) — здесь идет речь о том, как Кочубей и его жена узнали о судьбе их дочери, полюбившей Мазепу и покинувшей их дом ради коварного старца:

И вскоре слуха Кочубея
Коснулась роковая весть:
Она забыла стыд и честь,
Она в объятиях злодея!
Какой позор! Отец и мать
Молву не смеют понимать.
Тогда лишь истина явилась
С своей ужасной наготой.
Тогда лишь только объяснилась
Душа преступницы младой.
Тогда лишь только стало явно,
Зачем бежала своенравно
Она семейственных оков,
Томилась тайно, воздыхала
И на приветы женихов
Молчаньем гордым отвечала;
Зачем так тихо за столом
Она лишь гетману внимала,
Когда беседа ликовала
И чаша пенилась вином;
Зачем она всегда певала
Те песни, кои он слагал,
Когда он беден был и мал,
Когда молва его не знала;
Зачем с неженскою душой
Она любила конный строй,
И бранный звон литавр и клики
Пред бунчуком и булавой
Малороссийского владыки...

Этот отрывок представляет собой внутреннюю речь потрясенных родителей, постепенно понявших прежде зага-

дочное поведение дочери. Их страшное душевное волнение выражено в ритмическом строе куска. Здесь, как и во всей поэме «Полтава», строф нет. Но нет ни синтаксического ритма, ни внутренних созвучий, ни цезур, ни даже регулярного чередования рифм. Синтаксический рисунок такой: автор сообщает об известии, достигшем Кочубея (1—2); содержание этого известия, как его передают из уст в уста посторонние люди и как его слышат родители — это три восклицания, занимающих две с половиной строки (3—4½); снова авторская речь — она поясняет, как воспринимается «роковая весть» стариками (½ 5—6); затем две фразы, которые объединены сходным построением и обе говорят о том, что родители, наконец, догадались о правде, причем первая из этих фраз носит совершенно общий, отвлеченный характер:

Тогда лишь истина явилась
С своей ужасной наготой...

а вторая уточняет — она посвящена непосредственно Марии:

Тогда лишь только объяснилась
Душа преступницы младой.

К этим двум поясняющим фразам примыкает третья, которая начинается так же, как первая («Тогда лишь...») и как вторая («Тогда лишь только...»), но занимает уже не две строки, подобно каждой из обеих предшествующих фраз, а целых девятнадцать! Эта громадная фраза уже обстоятельно, с подробностями повествует о поведении Марии, ныне прояснившемся; синтаксически она необыкновенно сложна — это сложноподчиненное предложение с несколькими ступенями подчинения. Выпишем только его схему, несколько перестраивая его на прозаический лад: «*Тогда* лишь только стало явно, *зачем* бежала она (семьи), томилась, вздыхала, *зачем* внимала лишь гетману (на пиру), *когда* (шла общая беседа), *зачем* она всегда пела те песни, *кои* он слагал, *когда* он беден был и мал, *когда* (о нем еще не говорили); *зачем*... она любила конный строй...» и т. д. Итак: четыре «зачем», три «когда», одно «кои» — значит, восемь подчинений, восемь придаточных предложений.

Эта большая фраза состоит не из симметричных двустиший или четверостиший, а из неравновеликих групп: 6 строк (11—16), 4 строки (17—20), 4 строки (21—24), 5 строк (25—29), причем в начале каждой из этих групп слово «зачем» (кроме строки 11, представляющей собой главное предложение, вслед за которым стоит «зачем» в начале строки 12). Такое построение сообщает всей фразе синтаксическую уравновешенность; однако этой уравновешенности противоречит распределение рифм, которые проникают из одной группы в другую; *воздыхала — отвечала — внимала — ликовала — певала — знала:* эти шесть рифмующих между собой глаголов объединяют целых три группы (строки 14—24); почти все приведенные глаголы относятся к Марии, являются сказуемыми при подлежащем «она». А слова, относящиеся к гетману, сходны с ними по звукам: *слагал — мал* (тот же звук *ал*). Сходство звучаний особенно заметно, если поглядеть на то, как следуют друг за другом окончания строк 21—24: *певала — слагал — мал — знала.*

Весь отрывок кончается строками высокого стиля — о воинском блеске, о парадах, которые принимал гетман и которые волновали «неженскую душу» Марии. Ритмическое разнообразие этих строк создает торжественный конец всего эпизода, точнее, этой большой фразы. Ударения здесь распределяются так: в двух строках (26—27) всем четырем метрическим ударениям соответствуют реальные:

Она любила конный строй,
И бранный звон литавр и клики...

а две заключительные строки (28—29) содержат каждая по два пропуска реального ударения (по два пиррихия) на одинаковых местах — на 1-й и 3-й стопах:

Пред бунчуком и булавой
Малороссийского владыки.

_ o _ ' _ o _ '
_ o _ ' _ o _ ' _

Итак, если следовать нашей лестнице ритмов, то в отрывке из «Полтавы» несомненных только 5 ступеней, да

и то на третьей (рифмы) регулярность чередований нарушена. Однако в данном случае утрата легко ощутимых ритмических признаков возмещается иными, более сложными ритмическими факторами.

В целом можно сказать так: в «Полтаве» ритм образный, содержательный. Он строится не на бросающихся в глаза простых повторах, а на глубинных, иногда запрятанных, но не менее реальных чередованиях.

Спустимся еще ниже по лестнице ритмов. Перед нами отрывок из стихотворения Лермонтова «Валерик» («Я к вам пишу: случайно! право...», 1840). Рассказав о сражении под Гихами, поэт описывает смерть офицера:

На берегу, под тенью дуба,
Пройдя завалов первый ряд,
Стоял кружок. Один солдат
Был на коленях; мрачно, грубо
Казалось выраженье лиц,
Но слезы капали с ресниц,
Покрытых пылью... На шинели,
Спиною к дереву, лежал
Их капитан. Он умирал;
В груди его едва чернели
Две ранки; кровь его чуть-чуть
Сочилась. Но высоко грудь
И трудно подымалась, взоры
Бродили страшно, он шептал...
«Спасите, братцы.— Тащат в горы.
Постойте — ранен генерал...
Не слышат...» Долго он стонал,
Но все слабей и понемногу
Затих и душу отдал богу;
На ружья опершись, кругом
Стояли усачи седые...
И тихо плакали... потом
Его останки боевые
Накрыли бережно плащом
И понесли...

Нет строф. Нет синтаксического ритма. Нет упорядоченных пиррихиев. Нет внутренних рифм. Нет цезур. Нет

регулярных чередований рифм — их то две, то три (как в строках 14—16—17 и 20—22—24), и соединены они по формулам сперва АббА (охватные), потом вв (смежные), потом ГдГдд (перекрестные — с лишней, пятой рифмой) и т. д. Никаких внешних правил для такой смены сочетаний нет — она случайна. Наконец, нет в этом отрывке и регулярных, до сих пор повсюду встречавшихся нам концевых пауз: фразы переходят из одной строки в другую, преодолевая паузы, которые, казалось бы, там необходимы — ведь их требуют и конец строки (все строки равновелики), и рифма, отмечающая этот конец. А у Лермонтова получается так, будто фраза борется со стихом, преодолевает, ломает его:

Один солдат
Был на коленях...
...лежал
Их капитан...

В груди его едва чернели
Две ранки; кровь его чуть-чуть
Сочилась...

Отделяются друг от друга подлежащее и сказуемое, сказуемое и прямое дополнение, определение и определяемое. В некоторых случаях этот разрыв носит характер очень резкий, болезненный, почти что недопустимый:

...понемногу
Затих...

Лермонтову необходимо именно такое чуть ли не прозаическое повествование о бое и смерти, чтобы наглядно противопоставить страшные и уродливые будни войны привычно торжественным описаниям сражений. Он сам называет свой рассказ «бесхитростным». Это, впрочем, неверно: «хитрость» Лермонтова в том, что пишет он все же не прозу, а стихи и заставляет читателя воспринять рассказ о войне на фоне других, парадных, героически-декламационных стихов. Рассыпается ли здесь стих, превращается ли он в прозу? Нет, он держится, и держится на уровне нижних четырех ступеней нашей ритмической лестницы.

Случается, что поэты сочетают такие резкие нарушения ритма концевых пауз с необыкновенно сильным укреплением всех других ритмических факторов. Так в стихотворении Марины Цветаевой (1923):

Ты, меня любивший фальшью
Истины — и правдой лжи,
Ты, меня любивший — дальше
Некуда! — За рубежи!

Ты, меня любивший дольше
Времени — десницы взмах! —
Ты меня не любишь больше:
Истина в пяти словах.

Все четыре нечетные строки — первая, третья, пятая, седьмая — начинаются одинаково: «Ты меня...» Три из них имеют еще больше общих слов: «Ты, меня любивший...», а четвертая содержит вариант: «Ты меня не любишь...» Последние, рифмующие слова всех этих нечетных строк связаны глубоким звуковым сходством: *фальшью — дальше — дольше — больше* (общий звуковой элемент — *льш*). Все эти строки подобны друг другу и распределением реальных ударений, которые всюду совпадают с ударениями метрической схемы четырехстопного хорея:

´— — ´— — ´— — ´— —

Четыре четные строки — вторая, четвертая, шестая, восьмая — подобны друг другу распределением реальных ударений; здесь они образуют такую схему:

´— — ∪— — ´— — ´—

Иначе говоря, все эти строки содержат пиррихий на второй стопе. Начальные слова каждой из этих строк сходны — они состоят из трех слогов, имеющих ударение на первом:

Истины ´— — —
Некуда ´— — —
Времени ´— — —
Истина ´— — —

Во всех восьми строках цезура после третьего слога. Все остальные элементы ритма (ступени 1—4) выдержаны неукоснительно. Вот схема всего стихотворения:

—́ — —́ // — —́ — —́ —
—́ — o // — —́ — —́
—́ — —́ // — —́ — —́ —
—́ — o // — o — —́

—́ — —́ // — —́ — —́ —
—́ — o // — —́ — —́
—́ — —́ // — —́ — —́ —
—́ — o // — —́ — —́

Удивительное по математической точности строя и глубочайшей ритмичности стихотворение! И вот эта точность, эта уравновешенность, эта симметрия резко сталкивается с вызывающим, похожим на взрыв нарушением ритма концевых пауз: ...*фальшью* / *истины*, ...*дальше* / *некуда*, ...*дольше* / *времени*. А ведь эти словосочетания разрывать нельзя — это так же противоестественно, как рвать на части одно слово. У той же Цветаевой в стихотворении «Читатели газет» (1935) — о пассажирах парижского метро, упивающихся чтением пустопорожних газетных столбцов, газетными сплетнями и сенсациями:

Кача — «живет с сестрой!» —
ются — «убил отца!»
Качаются — тщетой
Накачиваются.

И в конце этого стихотворения — опять слово, разорванное на две части:

Стою перед лицом —
Пустее места — нет! —
Так значит — нелицом
Редактора газет-

ной нечисти.

В цветаевском стихотворении «Ты, меня любивший...» речь идет о поломанной, нарушенной клятве. Человек, которому оно посвящено, уверял героиню в своей безгранич-

ной («...дальше некуда! — За рубежи!») любви, в своей вечной («...дольше времени») преданности, и эти уверения оказались лживыми — он, оказывается, любил ее «фальшью истины — и правдой лжи». Ломаются клятвы — ломается ритм. И снова мы видим то, что уже было отмечено прежде: чем устойчивее, незыблемее, симметричнее ритмическая конструкция, тем ощутимее ее нарушение.

Спустимся ниже: на следующей ступени нашей лестницы — ритм слогов, или силлабический ритм. Это значит, что мы имели дело со стихотворениями, строки которых обладают равным числом слогов. Например, в разобранной вещи Цветаевой: 9 — 8 — 9 — 8 и т. д. («лишний» девятый слог в нечетных строках прибавляется за счет последнего неударного слога). Возможно и закономерное, ритмичное чередование строк длинных и коротких — скажем, десятисложника с восьмисложником:

Не верь, не верь себе, мечтатель молодой,
Как язвы бойся вдохновенья...
Оно — тяжелый бред души твоей больной
Иль пленной мысли раздраженье...

(Лермонтов, 1839)

Или даже двенадцатисложника с двусложником:

У приказных ворот собирался народ
Густо;
Говорил в простоте, что в его животе
Пусто!
«Дурачье! — сказал дьяк,— из вас должен быть всяк
В теле;
Еще в Думе вчера мы с трудом осетра
Съели!»

(А. К. Толстой, 1857)

Пусть сочетания будут какого угодно рода, но если они повторяются — мы на четвертой ступени нашей лестницы, то есть в пределах силлабического ритма. Нередки, однако, случаи, когда этого ритма в стихотворении нет, то есть когда строки содержат разное число слогов и нет никакой закономерности или регулярности в их чередовании. Это

характерно, например, для басен. Скажем, «Лев на ловле» Крылова (1808) начинается так:

Собака, Лев да Волк с Лисой
В соседстве как-то жили,
И вот какой
Между собой
Они завет все положили:
Чтоб им зверей съобща ловить,
И что наловится, все поровну делить.
Не знаю, как и чем, а знаю, что сначала
Лиса Оленя поймала ..

В этих строках число слогов такое: 8 — 7 — 4 — 4 — 9 — 9 — 12 — 13 — 9... Никакой повторяемости, никакой симметрии. Да и рифмы следуют друг за другом без всякого порядка: а Б а а Б в в Г Г — то их три, то две, то они парные, то перекрестные... Сохраняется ритм концевых ударений — мужские и женские рифмы чередуются по-прежнему со строгой регулярностью. Сохраняется и чередование ударных и неударных слогов. В басне Крылова перед нами всюду ямб: в первой строке четырехстопный, во второй — трехстопный, далее идут двухстопный (две строки), четырехстопный (две строки), шестистопный (две строки), четырехстопный. Иначе говоря, это—р а з н о с т о п н ы й я м б.

Итак, остались: метрический ритм, каталектика (чередование мужских и женских окончаний), рифмы.

Только ли в баснях встречается разностопный стих? Нет, далеко не только в баснях. Им часто пишутся пьесы — вспомним комедию Грибоедова «Горе от ума» или драму Лермонтова «Маскарад». Им написаны и лирические стихотворения самого разного типа. Таковы у Лермонтова «Смерть поэта», «Родина», «Дума». Например, в «Думе» (1838) начало гласит:

Печально я гляжу на наше поколенье!
Его грядущее — иль пусто, иль темно,
Меж тем, под бременем познанья и сомненья,
В бездействии состарится оно.
Богаты мы, едва из колыбели,
Ошибками отцов и поздним их умом,
И жизнь уж нас томит, как ровный путь без цели,
Как пир на празднике чужом...

Здесь перед нами тоже ямб — сначала шестистопный, потом пятистопный, потом опять шестистопный, который сменяется четырехстопником. Никаких строф и, разумеется, никаких цезур, регулярных внутренних созвучий и пиррихиев. Перепады числа стоп меньшие, чем в басне: там было от двух до шести, здесь от четырех до шести.

Разностопный ямб возникает, по-видимому, в тех случаях, когда поэту важнее сделать логическое ударение на той или иной строке, выделить ее из ряда других, нежели создать гармоническое, волнообразное, музыкально-ритмическое движение строф и строк. В «Думе» важные по смыслу стихи выделены, подчеркнуты именно своей краткостью — такие строки обычно завершают большую, развернутую фразу:

И жизнь уж нас томит, как ровный путь без цели,
Как пир на празднике чужом.
. . . .
И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови.
. . . .
И к гробу мы спешим без счастья и без славы,
Глядя насмешливо назад.
. . . .

Особенно ясно видно, как укороченная строка завершает большую фразу, занимающую несколько строк, в заключении «Думы»:

Толпой угрюмою и скоро позабытой
Над миром мы пройдем без шума и следа,
Не бросивши векам ни мысли плодовитой,
Ни гением начатого труда.
И прах наш, с строгостью судьи и гражданина,
Потомок оскорбит презрительным стихом,
Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом.

Прежде чем мы спустимся ниже по нашей лестнице, заметим, что обычно стихи без концевых созвучий, то есть безрифменные белые стихи, сохраняют силлабический ритм, равное число слогов и, значит, стоп. Но все осталь-

ные ритмические элементы — с 5-й по 10-ю ступень — они, как правило, утрачивают. Приведу пример—наиболее разительный — из стихотворной повести В. А. Жуковского «Маттео Фальконе» (1843). Здесь рассказано о корсиканском мальчике, который выдал беглеца полицейским и был за это казнен собственным отцом, чьим именем и названа повесть:

Став на колени, мальчик руки поднял
К отцу и завизжал: «Отец, прости
Меня; не убивай меня, отец!» —
«Читай молитву!» Мальчик, задыхаясь,
Пролепетал со страхом: «Отче наш»
И «Богородицу».— «Ты кончил?» — «Нет,
Еще одну я знаю литанею;
Ее мне выучить отец Франческо
Велел...» — «Она длинна, но с богом!» Дулом
Ружья подперши лоб, он руки сжал
И про себя за сыном повторил
Его молитву. Кончив литанею,
Сын замолчал. «Готов ты?» — «Ах, отец,
Не убивай меня!» — «Готов ты?» — «Ах,
Прости меня, отец!» — «Тебя простит
Всевышний бог». И выстрел загремел.
От мертвого отворотив глаза,
Пошел назад Маттео. На ногах он
Был тверд; но жизни не было в его
Лице; с подпорой старости своей
И сердце он свое убил. Он шел
За заступом, чтобы могилу вырыть
И тело схоронить...

Ритм метрических ударений выдержан — перед нами пятистопный ямб. Выдержан также силлабический ритм — строки равностопны. Но это и все. Мы сталкиваемся со стихом, в котором уже нет ни рифм (3-я ступень), ни каталектики — чередования мужских и женских окончаний (2-я ступень), ни концевых пауз (5-я ступень) — фразы перебрасываются из строки в строку, ломая стих:

...мальчик руки поднял
К отцу...

...Дулом
Ружья подперши лоб...
...На ногах он
Был тверд, но жизни не было в его
Лице...

Такой стих по самой своей природе повествователен — он более служит для рассказов, чем для лирического раздумья: в нем нет необходимой для лирики сосредоточенности, сжатости. Он оказывается близок к прозе. Недаром повесть Жуковского, откуда взят рассмотренный отрывок, переведена с французского — это новелла Проспера Мериме, написанная прозой. Вот как выглядит конец того же эпизода у Мериме — привожу его в прозаическом переводе:

«Литанию мальчик договорил совсем беззвучно.

— Ты кончил?

— Отец, пощади! Прости меня! Я никогда больше не буду! Я попрошу дядю капрала, чтобы Джанетто помиловали!

Он лепетал еще что-то; Маттео вскинул ружье и, прицелившись, сказал:

— Да простит тебя бог!

Фортунато сделал отчаянное усилие, чтобы встать и припасть к ногам отца, но не успел. Маттео выстрелил, и мальчик упал мертвый.

Даже не взглянув на труп, Маттео пошел по тропинке к дому за лопатой, чтобы похоронить сына». (Перевод Н. Рыковой.)

Как ни близки к прозе стихи Жуковского, это все же стихи, а не проза. Некоторые подробности, нужные в прозаической новелле, в стихотворном рассказе оказались лишними — они исчезли: стих требует большей сжатости. Некоторые фразы Жуковский добавил — их потребовала стиховая форма, например: «...с подпорой старости своей и сердце он свое убил...» В прозе т а к сказать и даже э т о сказать было бы неестественно, напыщенно, фальшиво. Такого рода поэтическое обобщение оправдано только стихом.

Итак, перед нами прошли стихи, ритм которых ограничивался только метрикой (1-я ступень) и силлабикой (4-я ступень). Можно ли теперь спуститься ниже по нашей лестнице, отказаться еще и от этой, 4-й ступени, то есть от ритма силлабического?

Вот отрывок из поэмы Блока «Ночная фиалка» (1906):

Город вечерний остался за мною,
Дождь начинал моросить.
Далеко, у самого края,
Там, где небо, устав прикрывать
Поступки и мысли сограждан моих,
Упало в болото,—
Там краснела полоска зари.

Разберемся в ритмической природе этих строк. Силлабического ритма здесь нет никакого; число слогов от строки к строке более или менее резко меняется: 11 — 7 — 9 — 9 — 11 — 6 — 9. А как обстоит дело с ритмом метрических ударений? Начертим схему этих строк:

´— — — ´— — — ´— — — ´— —
´— — — ´— — — ´—
— ´— — — ´— — — ´— —
— — ´— — — ´— — — ´—
— ´— — — ´— — — ´— — —
— ´— — — ´— —
— — ´— — — ´— — — ´—

Казалось бы, полный хаос. Но, вслушавшись в звучание отрывка, мы отчетливо обнаруживаем его ритмичность. Мы слышим: ударный слог сочетается с двумя безударными. Присмотревшись к схеме, увидим, что и тут хаоса нет — ударения упорядочены, подчинены закону, который, правда, меняется от строки к строке. В первой четырежды повторяется группа ´— — —, во второй та же группа повторяется трижды. Это — вполне регулярный д а к т и л ь: в первой строке четырехстопный, во второй — трехстопный. Вспомним — такое же чередование встречалось нам в «Железной дороге» Некрасова (1864):

Труд этот, Ваня, был страшно громаден —
Не по плечу одному!
В мире есть царь: этот царь беспощаден,
Голод названье ему.

В третьей строке нашего отрывка трижды повторяется группа —́— —́ —: это трехстопный **амфибрахий**. В четвертой строке—трехкратное повторение группы — — —́ значит, перед нами трехстопный **анапест**. Затем опять амфибрахий (четырехстопный и двухстопный) и, наконец, трехстопный анапест.

Разные размеры? Конечно, разные. И все же в основе всех строк отрывка из «Ночной фиалки» лежат трехсложные стопы. В конечном счете, хоть мы и различаем здесь три вида трехсложника — дактиль, амфибрахий и анапест, перед нами чередование одинаковых сочетаний с некоторыми добавочными безударными слогами в начале строк. Чтобы в этом наглядно убедиться, начертим ту же схему немного иначе:

```
        —́  —  —  —́  —  —  —́  —  —  —́  —
        —́  —  —  —́  —  —  —́
     —  —́  —  —  —́  —  —  —́  —
  —  —  —́  —  —  —́  —  —  —́
     —  —́  —  —     —  —  —́  —  —  —́
     —  —́  —  —     —
  —  —  —́  —  —  —  —  —  —́
```

Теперь уже и по внешнему виду схемы сразу заметно, как ритмично построены блоковские строки. Приведем дальнейший текст поэмы — ритм такой же:

Город покинув,
Я медленно шел по уклону
Малозастроенной улицы,
И, кажется, друг мой со мной.
Но, если и шел он,
То молчал всю дорогу.

В схеме эти строки выглядят так:

```
      —́  —  —  —́  —
   —  —́  —  —  —́  —  —  —́  -
      —́  —  —  —  —  —  —́  —  —
   —  —́  —  —  —́  —  —  —́
   —  —́  —  —  —́  —
—  —  —  —  —  —́  —
```

В «Ночной фиалке» Блока метрический ритм (1-я ступень) несомненен, но это все: других ритмов нет, отпали девять остальных ступеней.

Вероятно, здесь придется остановиться? Пути дальше, видимо, уже нет? Об этом говорит логическое рассуждение: без ритма стихов быть не может, мы стоим на последней ступеньке лестницы ритмов; утратив метр, мы утратим самый последний признак стиховой формы; шагнув с этой ступеньки, мы рухнем в пропасть — ведь дальше уже начинается речь, не организованная никаким ритмом.

Значит, гармония должна будет уступить хаосу.

А все-таки попробуем — сделаем этот рискованный и, может быть, гибельный шаг.

У того же Блока есть стихотворение «Когда вы стоите на моем пути...» (1908). Приведу его конец:

Сколько ни говорите о печальном,
Сколько ни размышляйте о концах и началах,
Все же я смею думать,
Что вам только пятнадцать лет.
И потому я хотел бы,
Чтобы вы влюбились в простого человека,
Который любит землю и небо
Больше, чем рифмованные и нерифмованные
Речи о земле и о небе.
Право, я буду рад за вас,
Так как — только влюбленный
Имеет право на звание челоеека.

Стихи это или просто письмо, которое разбито на отрезки, внешне похожие на строки стихов?

Блок считал, что — стихи, Блок включил их в сборник «Фаина». Да и нам, читателям, ясно, что он прав,— конечно, перед нами стихотворение, проникнутое сосредоточенным лирическим чувством и — ритмом.

Каким же ритмом?

Попробуем разобраться, начертим схему:

—́ — — — — —́ — — — — —
—́ — — — — —́ — — — —́ — — — —
—́ — — —́ — —́ —
— — —́ — — —́ — —́

— — — —́ — — —́ —
— — — — —́ — — —́ — — — —́ —
— — — —́ — —́ — — —́ —
—́ — — — —́ — — — — — — —́ — — —
—́ — — — —́ — —́ —

—́ — — — — —́ — —́
—́ — —́ — — —́ —
— — — —́ — — —́ — — — —́ —

Присматриваясь к распределению ударений, замечаем ряд закономерностей.

В этих двенадцати строках — разное их число: три, четыре и два. Но расстояния между ударными слогами — сходные; похожи строки 1 и 2, 3 и 4, до известной степени и все эти четыре строки похожи друг на друга; сходны строки 5 и 6, 8 и 9, 10 и 11, 11 и 12. Значит, некоторая повторность все же есть. Конечно, не такая, как в классической поэзии, но — есть.

Почему Блоку понадобилось отойти от обычной ритмической формы стихов? Это связано с содержанием стихотворения. Оно обращено к пятнадцатилетней девочке, которая влюблена в поэта, еще больше — в его поэзию, насквозь пропитана литературой, отворачивается от живой жизни, от реального неба и реальной земли. Поэт же советует ей полюбить «простого человека», которому жизнь дороже стихов о жизни, небо и земля дороже «рифмованных и нерифмованных» речей о небе и земле. Так что сама форма стихотворения отходит от литературных, условно-поэтических речей — она как бы воспроизводит непосредственную, предельно искреннюю интонацию разговора вполголоса, разговора, не нуждающегося ни в каких ухищрениях литературной формы.

Разумеется, в этой непосредственности есть особое ухищрение — ведь она воспринимается не как отсутствие стихотворной формы, а как а н т и ф о р м а, как стихотворение, сбрасывающее с себя признаки стихотворной речи. Будь это прозой, замысел Блока не осуществился бы: мало ли пишут писем о любви? Нет, важно именно то, что это — стихи, но такие, которые отрицают свою стиховность.

А чтобы остаться стихами, строки Блока не могли совсем уйти от глубокой, подспудной ритмичности. Вот какая сложная задача стояла перед Блоком: написать антистихи, которые бы все же оставались стихами.

Это было в 1908 году. С той поры необычайно усилилась тяга во всей мировой литературе к таким антистихам.

Поэты Запада всё больше пишут верлибры—свободные стихи, ритмичность которых стоит за пределами нашей лестницы. Может быть, наиболее точное объяснение и этой тяги к верлибру, и его ритмики дал немецкий поэт и драматург Бертольт Брехт, автор превосходной статьи «О стихах без рифм и регулярного ритма» (1938). В этой статье читаем: «Подчеркнуто регулярные ритмы всегда оказывали на меня неприятно убаюкивающее, усыпляющее действие, подобно подчеркнуто регулярным однообразным шумам (капли, падающие на крышу; жужжание мотора); они повергают человека в некий транс. Можно себе представить, что когда-то они действовали возбуждающе; теперь этого больше нет. Кроме того, повседневную речь в гладких ритмических формах выразить невозможно — разве что иронически. А простая, обыденная речь мне вовсе не казалась противопоказанной поэзии, как это нередко утверждается. В той неприятной для меня атмосфере полусна, которая навевается регулярными ритмами, стихия мысли играла весьма своеобразную роль: возникали скорее ассоциации, нежели собственно мысли; мысль как бы качалась на волнах, и если человек хотел думать, он должен был всякий раз сперва вырваться из все уравнивающего, нейтрализующего, нивелирующего настроения. При нерегулярных ритмах мысли скорее приобретали соответствующие им собственные эмоциональные формы» [1].

Итак, по мысли Брехта, стихи, освобожденные от регулярного ритма: 1) не убаюкивают своей равномерностью и потому полнее доносят мысль, 2) лучше вмещают простую разговорную речь. Можно ли с этими доводами согласиться?

Можно, если только не придавать им общего для всех и обязательного значения.

---

[1] Бертольт Брехт. Театр, т. 5, ч. I. М., «Искусство», 1965, стр. 325—326.

Развитие русской литературы в нашем веке показало: многие прекрасные поэты не испытывали никакой потребности ломать классическую метрику. Среди них такие, как Б. Пастернак, А. Ахматова, М. Светлов, А. Твардовский, Н. Заболоцкий, С. Маршак, Л. Мартынов, П. Антокольский. Все они использовали богатейшие возможности регулярного стиха, которые поистине неисчерпаемы,— теперь, на опыте перечисленных поэтов, мы особенно ясно это понимаем.

Можно творить подлинно современную поэзию, оставаясь в пределах испытанных метрических форм.

Но и обновление этих форм вызвано потребностями поэзии. Так достигаются новые, неведомые прежде выразительные возможности. Они и в самом деле помогают выявлению новой поэтической мысли, преодолевают привычность восприятия, ломают инерцию и автоматизм.

НОВЫЕ РИТМЫ

Сравним два стихотворных послания, которые отличаются друг от друга и ритмической системой.

Первое — отрывок из пушкинского «Послания цензору» (1822):

О варвар! кто из нас, владельцев русской лиры,
Не проклинал твоей губительной секиры?
Докучным евнухом ты бродишь между муз;
Ни чувства пылкие, ни блеск ума, ни вкус,
Ни слог певца «Пиров», столь чистый, благородный —
Ничто не трогает души твоей холодной.
На все кидаешь ты косой, неверный взгляд.
Подозревая все, во всем ты видишь яд.
Оставь, пожалуй, труд нимало не похвальный:
Парнас не монастырь и не гарем печальный,
И право никогда искусный коновал
Излишней пылкости Пегаса не лишал.
Чего боишься ты? поверь мне, чьи забавы —
Осмеивать закон, правительство иль нравы,
Тот не подвергнется взысканью твоему;
Тот не знаком тебе, мы знаем почему —

И рукопись его, не погибая в Лете,
Без подписи твоей разгуливает в свете.
Барков шутливых од тебе не посылал,
Радищев, рабства враг, цензуры избежал,
И Пушкина стихи в печати не бывали;
Что нужды? их и так иные прочитали.
Но ты свое несешь...

В послании Пушкина немало примет его времени, первой четверти XIX века: даны сжатые и точные характеристики элегического поэта Баратынского (певца «Пиров»), автора непристойных стихов Баркова, борца против крепостничества Радищева, дяди поэта В. Л. Пушкина; говорится о губительной, но и вполне бесплодной деятельности душителя просвещения цензора Бирукова — ему и адресовано послание; говорится о произведениях вольнодумной поэзии, которые, минуя цензуру, разлетаются по России в многочисленных списках — рукописи эти «разгуливают в свете» без подписи цензора. Все это — русская действительность. Но дается она в условной форме, преобразованная под некую классицистическую античность. Характерны прежде всего перифразы — описательные выражения, заменяющие прямое слово. Таковы *владельцы русской лиры* — поэты; *губительная секира* цензора — красный карандаш; *музы, Парнас, Пегас* — поэзия; *погибнуть в Лете* — быть преданным забвению и т. д. Из таких перифраз вырастают образы развернутые: «Докучным евнухом ты бродишь между муз» — ты ничего не понимаешь в стихах; «Парнас не монастырь и не гарем печальный» — поэзия удел полнокровных людей, знающих земную, плотскую любовь.

Столь же условна метрическая форма послания. Она представляет собой традиционный для жанра посланий александрийский стих — двенадцатисложник, то есть шестистопный ямб с цезурой, делящей каждый стих на две равные части. Повествование в высшей степени симметрично: каждая пара строк объединена рифмой, каждая строка распадается на две половины. От рифмы до рифмы — четыре одинаковых по объему полустишия: 6+6 = 6+6.

На все кидаешь ты // косой, неверный взгляд,
Подозревая все, // во всем ты видишь яд.

В схеме это выглядит так:

— ⁄ — ⁄ — ⁄ // — ⁄ — ⁄ — ⁄
— ⁄ — ⁄ — ⁄ // — ⁄ — ⁄ — ⁄

Конечно, Пушкин пользуется здесь некоторыми разговорными оборотами, но они подчинены общей симметрии — закону равных полустиший и парных рифм, чередованию мужских и женских окончаний.

Второй пример — «Послание пролетарским поэтам» В. Маяковского, написанное через сто лет с небольшим (1926). Оно начинается так:

Товарищи,
позвольте
без позы,
без маски —
как старший товарищ,
неглупый и чуткий,
поразговариваю с вами,
товарищ Безыменский,
товарищ Светлов,
товарищ Уткин.
Мы спорим,
аж глотки просят лужения,
мы
задыхаемся
от эстрадных побед,
а у меня к вам, товарищи,
деловое предложение:
давайте
устроим
веселый обед!
8 *Расстелим внизу*
комплименты ковровые,
если зуб на кого —
отпилим зуб;
розданные
Луначарским
венки лавровые —
сложим
в общий
товарищеский суп.

12 *Решим,*
что все
по-своему правы.
Каждый поет
по своему
голоску!
Разрежем
общую курицу славы
и каждому
выдадим
по равному куску.

Маяковский совершенно свободно, совершенно беспрепятственно распоряжается в стихах самыми разными обиходными выражениями — длинными и короткими, просторечными и иронически-торжественными, штампами газетными и ораторскими. И в самом деле, как легко укладываются в стих целые формулы из советского обихода — «как старший товарищ, неглупый и чуткий...», «у меня к вам, товарищи, деловое предложение...», «если зуб на кого...», «все по-своему правы...», а еще дальше (в тексте, который я не привел): «А когда мне товарищи предоставят слово...», «Сделай одолжение...», «Давайте работать до седьмого пота над поднятием количества, над улучшением качества...» В стих Маяковского все это свободно помещается. Какой же это стих?

Есть рифмы, но нет чередования мужских и женских окончаний; рифмы следуют друг за другом в беспорядке, по такой формуле: ж — ж — ж — ж; д — м — д — м; д — м — д — м; ж — м — ж — м... (здесь «д» значит «дактилическая», то есть рифма, в которой ударение падает на третий слог от конца). Ритмическим является только расположение рифмы — всюду они перекрестные. Это — первый элемент ритма.

Второй — число ударных слогов в строке: всюду — четыре. Перед ударным слогом и после него может располагаться произвольное число безударных — от одного до пяти! В схеме, которую я дам ниже, придется нарушить «лесенку» Маяковского и расположить слоги в строку. Вот как будет выглядеть схема для приведенного отрывка:

– –́ – – – –́ – – –́ – – –́ –
– –́ – – –́ – – –́ – – –́ –
– – – –́ – – – –́ – – –́ – – – –́ –
– –́ – – –́ – –́ – –́ –

– –́ – – –́ – –́ – – – – –
–́ – – –́ – – – – –́ – – –́
– – – –́ – – –́ – – – – –́ – – – – – –
– –́ – – –́ – – –́ – – –́

– –́ – – –́ – – –́ – – –́ – –
– – –́ – – –́ – –́ – –́
–́ – – – – – –́ – – –́ – –́ – –
–́ – –́ – – –́ – – – –́

– –́ – –́ – –́ – – –́ –
–́ – – –́ – – – –́ – – –́
– –́ – –́ – – –́ – – –́ –
– –́ – – –́ – – – –́ – – – –́

Если судить по двум начальным строкам, в основе «Послания» Маяковского — четырехстопный амфибрахий, в стопы которого иногда прибавляются безударные слоги, иногда же безударные слоги этого амфибрахия заменяются паузами. Например, в строке 3 «лишние» слоги берем в квадратные скобки:

поразгова́риваю с вами, товарищ Безыменский...

[– –] – –́ – [–] – –́ – – –́ – [–] – –́ –

А в строке 4 знаком V заменяем пропущенные безударные слоги:

товарищ Светлов, товарищ Уткин...

– –́ – – –́ V – –́ – V –́ –

В строке 7 добавочных ударений больше, чем в других:

а у меня к вам, товарищи, деловое предложение

[— —] — —́ — — —́ — [— —] — —́ — [—] — —́ — [—]

Здесь амфибрахий, казалось бы, совсем уже разрушается — его поддерживает только то, что следующая строка представляет чистый четырехстопный амфибрахий без всяких нарушений:

давайте устроим веселый обед!



Перед нами свободный амфибрахий, который разнообразят и осложняют дополнительные слоги или паузы. Эта открытость метра ведет к тому, что на первый план выдвигается не метрическая схема, не композиционный костяк, как то было в классическом стихе, а слово или, вернее, словосочетание. Нужно Маяковскому поставить в строку целый большой оборот казенно-разговорной речи из обихода профсоюзного собрания: «У меня деловое предложение»,— он его и ставит, и оборот этот просторно располагается в строке открытого метра, приобретая черты амфибрахия. Стих Маяковского называют акцентным, потому что главную роль в нем играют мощные акценты, сильно подчеркнутые ударные слоги. Именно они — организующее начало стиха, они создают его ритмическую основу.

Такова одна из важнейших форм новой ритмики, акцентная. Как видим, она далеко ушла от пушкинского классического метра. Число ритмических факторов резко уменьшилось, зато те, которые сохранились, стали гораздо более выразительными, взятые по отдельности: ударные слоги, рифменные окончания, концевые паузы.

Ритм Маяковского — один из видов нового ритма. В нем над всеми другими элементами преобладают акценты и рифмы, а ведет это к преобладанию живой разговорной или ораторской речи над метрической схемой. Открытия Маяковского развивались в стихах Н. Асеева, С. Кирсанова и поэтов более молодого поколения.

Другое развивает ритмические новшества Блока, создавшего, как мы уже видели, стихи, которые, казалось бы, освобождены от внешних признаков метрического ритма. В таких стихах может выдвинуться на передний план ритм строфический и синтаксический — сходные по своему построению строфы и фразы отодвигают прочие элементы ритмической лестницы. Например, у М. Кузмина в его «Александрийских песнях» (1905—1908):

Если б я был древним полководцем,
покорил бы я Эфиопию и персов,
свергнул бы я фараона,
построил бы себе пирамиду
выше Хеопса,
и стал бы
славнее всех живущих в Египте.

...Если б я был вторым Антиноем,
утопившимся в священном Ниле,
я бы всех сводил с ума красотою,
при жизни мне были б воздвигнуты храмы,
и стал бы
сильнее всех живущих в Египте.

Если б я был мудрецом великим,
прожил бы я все свои деньги,
отказался бы от мест и занятий,
сторожил бы чужие огороды
и стал бы
свободней всех живущих в Египте.

Если б я был рабом твоим последним,
сидел бы я в подземелье,
и видел бы раз в год или два года
золотой узор твоих сандалий,
когда ты случайно мимо темниц проходишь,
и стал бы
счастливей всех живущих в Египте.

Разберемся, на чем основана ритмичность этого стихотворения. Прежде всего, на ритме одинаковых по строению строф и фраз. Каждая строфа — это целостная фраза,

имеющая такую конструкцию: «Если бы я был (тем-то), я (делал бы то-то) и стал бы (таким-то)».

Каждая строфа имеет одинаковое начало: «Если б я был...» и одинаковый конец: «...и стал бы ...всех живущих в Египте».

Первая и последняя строфы имеют по 7, средние — по 6 строк.

А как насчет силлабического ритма? Сравним число слогов в строках разных строф:

Строфа I	Строфа II	Строфа III	Строфа IV
10	10	10	11
13	10	9	8
8	11	11	11
10	14	11	10
5			13
3	3	3	3
10	10	10	10

Как видим, равное число слогов имеют только два последних стиха каждой строфы и почти равное — первые стихи. Остальные — расходятся.

Метрика? Построим схему одной строфы, последней:

```
–́ – –́ – – –́ – –́ – –́ –
– –́ – –́ – – –́ –
– –́ – – – –́ – – –́ –́ –
– – –́ – –́ – –́ – –́ –
– –́ – – –́ – –́ – – –́ – –́ –
– –́ –
– –́ – –́ – –́ – – –́ –
```

Нет, метрической закономерности здесь не установишь. Ее нет. Однако напишем эту же последнюю строфу без разбивки на строки, как прозу, — исчезнет ли стих?

«Если б я был рабом твоим последним, сидел бы я в подземелье и видел бы раз в год или два года золотой узор твоих сандалий, когда ты случайно мимо темниц проходишь, и стал бы счастливей всех живущих в Египте».

Стих не исчез. Его поддерживает еще одна ритмическая закономерность, которую мы первоначально проглядели: все строки имеют женское окончание. Стих бы исчез, если

бы мы сняли этот ритм окончаний и так преобразовали кузминскую строфу:

«Если б я был твоим последним рабом, сидел бы я в подземелье и видел бы раз или два раза в год золотой узор твоих сандалий, когда ты случайно проходишь мимо темниц...»

Вернемся к нашей лестнице. В стихотворении М. Кузмина мы видим ритм на уровне следующих ступеней: 10-й (строфы), 9-й (синтаксис), 5-й (концевые паузы), 2-й (концевые ударения). А для того чтобы восполнить отсутствие самого главного, то есть метрического ритма (ступень 1), резко усилены ритмы 10-й и 9-й ступеней.

У Кузмина ритмическая организация стиха противоположна той, что у Маяковского. У Маяковского усилены ступени 1 и 3. У Кузмина — ступени 10, 9 и 2. Те ступени, которые так энергично подчеркнуты у Маяковского, у Кузмина отсутствуют. Ступени, на которых строится ритм Кузмина, Маяковский игнорирует.

Направление Кузмина ведет к современному свободному стиху, верлибру,— стиху, который лишен метрической основы ритма.

Вот один из новейших примеров верлибра. Е. Винокуров включил в сборник «Музыка» (1964) стихотворение под заглавием «Моими глазами»:

Я весь умру. Всерьез и бесповоротно.
Я умру действительно.
Я не перейду в травы, в цветы,
в жучков. От меня ничего
не останется. Я не буду участвовать
в круговороте природы.
Зачем обольщаться? Прах,
оставшийся после меня,— это не я.
Лгут все поэты! Надо быть
беспощадным. «Ничто» — вот что
будет лежать под холмиком
На Ваганькове.
Ты придешь, опираясь на зонтик,
ты постоишь над холмиком,
под которым лежит «Ничто»,
потом вытрешь слезу...

Но мальчик, прочитавший
мое стихотворенье,
взглянет на мир
моими глазами.

Конечно, никакого метрического ритма здесь нет. Единственное, что здесь усилено по сравнению с классическим стихом, это, как ни странно, концевые паузы. Дело в том, что в регулярных стихах ими даже можно иногда при чтении пренебречь — ведь они, эти паузы, будут стоять за себя вопреки синтаксическим переносам; их там отстаивают рифмы, равновеликость строк, чередование мужских и женских окончаний — вся структура стихотворения, как в пушкинском «Медном всаднике»:

О чем же думал он? О том,
Что был он беден, что трудом
Он должен был себе доставить
И независимость и честь,
Что мог бы бог ему прибавить
Ума и денег...

Как бы мы ни сглаживали паузы в конце строк, как бы ни превращали эти стихи в прозу («...что трудом он должен был себе доставить и независимость и честь, что мог бы бог ему прибавить ума и денег...»), стихи удержатся.

А в стихотворении Винокурова — не удержатся. Напишем в строку: «От меня ничего не останется. Я не буду участвовать в круговороте природы»,— и стих пропадет начисто. Вот почему пауза усиливается:

От меня ничего //
не останется.
...Надо быть //
беспощадным. «Ничто» — вот что //
будет лежать...

Значит, здесь на первый план выступает графика — то, как текст разбит на строки, как он напечатан. Разбивка только кажется произвольной; на самом деле она предельно повышает выразительность отдельных слов, их трагическую иронию:

Я не перейду в травы, в цветы, //
в жучков.

Мысленно вытянем эти слова в один стих, и сразу станет ясно, насколько поблекнет их выразительность,— они уравняются, утратят насмешливую горечь.

В стихотворении есть отдельные ритмизованные места. Это — начало, первые слова: «Я весь умру». Конец — последние четыре стиха. И строка, в которой размышление уступает место рассказу: «Ты придешь, опираясь на зонтик»,— трехстопный анапест. Почему так? Присмотримся.

Вещь Винокурова начинается со спора против поэтов-предшественников. Первые слова — спор с Пушкиным: «Нет, весь я не умру...» Впрочем, и Пушкин, создавая начало своего «Памятника», может быть, помнил слова, произнесенные им же в 1825 году от имени Шенье: «Я скоро весь умру. Но, тень мою любя, храните рукопись, о други, для себя!» «Андрей Шенье» 1825.) Винокуров противопоставляет знаменитой формуле Пушкина свою: «Я весь умру». Как и у Пушкина, здесь — ямб. Но именно потому, что это не развитие Пушкина, а полемика против него, продолжение совсем другое, во всех отношениях другое, даже ритм сокрушен вторгающейся в стих прозой.

У Пушкина:

Нет, весь я не умру. Душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит...

У Винокурова:

Я весь умру. Всерьез и бесповоротно.
Я умру действительно.

Дальше полемика продолжается — уже не с Пушкиным, а с другими поэтами. Может быть, с Н. Заболоцким. Вспомним у Заболоцкого:

Как все меняется! Что раньше было птицей,
Теперь лежит написанной страницей;
Мысль некогда была простым цветком,
Поэма шествовала медленным быком;
А то, что было мною, то, быть может,
Опять растет и мир растений множит.

(«Метаморфозы», 1937)

Или в другом стихотворении Заболоцкого после строк:

Пускай мой бедный прах покроют эти воды,
Пусть приютит меня зеленый этот лес,—

читаем следующие строфы:

Я не умру, мой друг. Дыханием цветов
Себя я в этом мире обнаружу.
Многовековый дуб мою живую душу
Корнями обовьет, печален и суров.
В его больших листах я дам приют уму,
Я с помощью ветвей свои взлелею мысли,
Чтоб над тобой они из тьмы лесов повисли
И ты причастен был к сознанью моему.

Над головой твоей, далекий правнук мой,
Я в небе пролечу, как медленная птица,
Я вспыхну над тобой, как бледная зарница,
Как летний дождь прольюсь, сверкая над травой.
Нет в мире ничего прекрасней бытия.
Безмолвный мрак могил — томление пустое.
Я жизнь мою прожил, я не видал покоя:
Покоя в мире нет. Повсюду жизнь и я.

(«Завещание», 1947)

Мир Заболоцкого — трагический, но проникнутый высшей гармонией, красотой целесообразности и совершенства. Вот откуда уравновешенность его шестистопных ямбов, связанных между собой звучными опоясывающими рифмами, распадающихся на симметричные полустишия, глубокая ритмичность, поддержанная цезурами, архитектурой сложных и музыкальных строф, гармония глубоких синтаксических повторов:

Пускай мой бедный прах покроют эти воды,
Пусть приютит меня зеленый этот лес.

В этом мире нет уродства, нет и прозы. В нем все возвышенно, поэтично. Бессмертие и гармония — это поэзия.

Винокуровская смерть уродлива и прозаична, как прозаичны слова «всерьез и бесповоротно», слово «действительно», слова «я не буду участвовать...», «зачем обольщаться?..». Винокуров грубо утверждает: «Лгут все поэты!» Его не пугает уродство звучаний в строке «Ничто» — вот что...». Он и дальше продолжает свой спор. Может быть, написав прозаическую строку «Ты придешь, опираясь на зонтик...», он имеет в виду ту поэтическую красивость, которая содержится в романтической элегии Пушкина — Ленского:

Забудет мир меня; но ты,
Придешь ли, дева красоты,
Слезу пролить над ранней урной
И думать: он меня любил,
Он мне единой посвятил
Рассвет печальный жизни бурной!..

Этой возвышенной картине противостоит страшная своей обыденностью сценка, нарисованная Винокуровым:

Ты придешь, опираясь на зонтик,
ты постоишь над холмиком,
под которым лежит «Ничто»,
потом вытрешь слезу...

Но в споре, который Винокуров ведет с поэтами, утверждающими бессмертие, побеждает не он, или, точнее, побеждает другая точка зрения, которую он, казалось бы, отвергал. Все ж таки бессмертие существует, несмотря на бесповоротность физической смерти,— о нем говорится в конце стихотворения самыми простыми словами, с той же прозаичностью и серьезной сдержанностью:

Но мальчик, прочитавший
мое стихотворенье,
взглянет на мир
моими глазами.

Единственное, что поэтически возвышает эти строки над всеми прежними, это их еле уловимая метричность: две строки ямба, строка дактиля, строка амфибрахия.

Свободный стих Винокурова приобретает, таким образом, большое содержание. Он является как бы антиритмическим началом, на фоне которого даже слабые тени ритма получают выразительность. Неритм становится элементом общей ритмической композиции. Неритм оказывается своеобразной формой ритма.

Верлибр разнообразен. Его ритмические закономерности — за пределами нашей лестницы. Индийский поэт и мудрец Рабиндранат Тагор сказал однажды: «Ритм не есть простое соединение слов согласно определенному метру; ритмичными могут быть то или иное согласование идей, музыка мыслей, подчиненная тонким правилам их распределения» [1].

---

[1] Рабиндранат Тагор. Религия художника. В кн. «Восточный альманах», № 4, М., 1961, стр. 96.

Глава третья

МЕТАФОРА

Кто-то сказал, что от искусства для вечности остается только метафора. В этом плане мне приятно думать, что я делаю кое-что, что могло бы остаться для вечности. А почему это в конце концов приятно? Что такое вечность, как не метафора? Ведь о неметафорической вечности мы ничего не знаем.

Юрий Олеша

ВОССТАНОВЛЕНИЕ ЕДИНСТВА МИРА

Поэзия — искусство малой формы. Можно, вероятно, так формулировать внутренний закон поэтического искусства: максимальная сжатость словесного пространства при беспредельной емкости жизненного содержания.

Сказать как можно короче и в то же время как можно больше о смысле человеческого бытия: о жизни и смерти, свободе и рабстве, любви и верности, нравственности и творчестве, добре и зле,— вот задача поэзии. И, прежде всего, у нее совсем другое понятие о времени, чем у романа и повести.

Перелистаем том Блока, и мы тотчас поймем, что поэт обращается с временем по-хозяйски:

Лжи и коварству меры нет,
А смерть — далека.
Все будет чернее страшный свет,
И все безумней вихрь планет
Еще века, века!

(«Голос из хора» 1910—1914)

Миры летят. Года летят. Пустая
Вселенная глядит в нас мраком глаз.
А ты, душа, усталая, глухая,
О счастии твердишь,— который раз?

(1912)

Или у современника Блока и его многолетнего друга Андрея Белого:

Мгновеньями текут века.
Мгновеньями утонут в Лете.
И вызвездилась в ночь тоска
Мятущихся тысячелетий.

(«Ночь и утро», 1908)

Или у Павла Антокольского, советского поэта, для которого тема времени имеет особенное значение,— это одна из центральных тем его творчества:

Я книгу времени читал
С тех пор, как человеком стал,
И только что ее раскрыл —
Услышал шум широких крыл
И ощутил неслышный рост
Шершавых трещин и борозд
На лицах ледниковых скал.
И с этих пор я отыскал,
И полюбил я с этих пор
И первый каменный топор,
И первый парус на волне,
И давний день, когда в огне
Впервые плавилась руда.

Летели дни. Прошли года.
В них слезы были, кровь и дым.
И я недаром стал седым:
Я памятью обременен,
Я старше мчащихся времен.

(«Поэт и время», 1953)

П. Антокольский и сам писал, объясняя свою поэзию: «Муза Истории. Ей я обязан всем... Она вела меня сквозь годы, сквозь войну и мир, сквозь личные утраты и всенародные праздники, сквозь метели и зной, сквозь толпы на асфальте западноевропейских городов и сквозь джунгли Юго-Восточной Азии. Она дала мне силу и право: в каждом Сегодня узнавать его Вчера и Завтра, пристально вглядываться в первое и безоглядно верить во второе. И это было главным ее подарком».

Эпиграфом ко всему своему творчеству Антокольский поставил свое же четверостишие:

Прошло вчера. Приходит завтра.
Мне представляется порой,
Что время — славный мой соавтор,
Что время — главный мой герой[1].

Между строками, а иногда и между словами одной строки проходят годы, столетия; поэт ничуть этим не смущен, это его право — быть хозяином времени. И не только времени, но и пространства.

Автор романа связан жизненной логикой своего повествования — он не может в пределах одной фразы бросать читателя в разные концы мира. А поэту нет ничего легче, как сосредоточивать необходимые пространства в нескольких соседних словах. У Э. Багрицкого веселый птицелов Дидель «с палкой, птицей и котомкой» в шести коротких строчках проходит через всю Германию, области которой не просто перечислены, но и точно, ярко охарактеризованы емкими эпитетами:

Через Гарц, поросший лесом,
Вдоль по рейнским берегам.

По Тюрингии дубовой,
По Саксонии сосновой,
По Вестфалии бузинной,
По Баварии хмельной.

(«Птицелов», 1918—1926)

А нередко поэт совмещает беспредельно раздвинутое время с вольным передвижением в пространстве,— тогда особая, поэтическая свобода становится еще более очевидной. Вот несколько строф из стихотворения М. Светлова:

По оползням древних оврагов
Медвежьей походкой века
Прошли от последних варягов
До первого большевика.

---

[1] Павел Антокольский. Избранные произведения, т. 1. М., 1961, стр. 6.

...Неловко поправив рубаху,
К мучительной смерти готов,
На лобное место без страха
Взошел Емельян Пугачев.

Сквозь гущу полярного мрака,
Махая в пути посошком,
Учиться к московскому дьяку
Идет Ломоносов пешком.

Встает петербургское утро,
Безмолвно стоит караул,
На Софью Перовскую грустно,
Прощаясь, Желябов взглянул...

(«Россия», 1952)

Время, пространство — шире, как можно шире! Стих, строфа — как можно емче, и в то же время как можно концентрированней! Таков закон поэтического искусства, посвященного изображению самых глубинных, имеющих всеобщее значение для человечества движений человеческой души.

И вот из этого-то закона рождается художественный принцип, прежде всех других определяющий искусство поэзии: принцип метафоры.

В метафоре два далеких друг от друга явления не только сравниваются, но и приравниваются друг к другу. Метафора — самая краткая, самая концентрированная форма для воплощения единства мира, единения человека и природы. В мгновенном поэтическом переживании совмещаются эпохи и пространства.

Исследователь терпеливо и дотошно изучает отдельные стороны реальности, изолированные от других. Химик следит за реакцией, происходящей в его колбе, отмечает действие одного вещества на другое, устанавливает законы взаимодействия двух разных веществ, которые, соединяясь, образуют третье. Может ли он при этом восхищаться цветом, возникающим в результате реакции? Ему надо отвлечься и от цвета, и от его красоты: у него своя узкая научная задача; промышленность ждет от него практических

рекомендаций, наука ждет от него теоретических выводов. Он химик, а не физик, не биолог, не физиолог и уж тем более не художник и не поэт. Может ли физик, исследующий свойства твердого тела, думать о строении Галактики? Нет, он должен строго и точно следовать логике своего эксперимента: один лабораторный опыт порождает другой, один расчет тянет за собой целую цепочку вычислений, из одной формулы возникает серия новых, друг друга продолжающих формул. В конечном счете может оказаться, что эти формулы объясняют и строение атомного ядра, и систему Вселенной, но только в конечном счете. Науки расчленяют мир, изучают его в раздробленном, или, как иногда говорят, атомизированном виде. Современная наука зашла так далеко в этом расчленении, что знаток одной науки может ничего не понимать в другой, даже смежной: ему кажется, что его коллеги говорят на другом, неведомом ему языке.

Поэт соединяет воедино все то, что, в сущности, и составляет единство, но что расщепилось на многочисленные области изучения.

Александр Блок горестно видел утрату цельности, характерную для современной цивилизации. Его одолевало мучительное желание воспринять все в единстве, во взаимозависимости.

В предисловии к поэме «Возмездие» он писал о тех событиях начала XX века (точнее, 1910 и 1911 годов), которые, казалось бы, никак между собой не связаны и все же образуют облик эпохи или, в представлении и терминах Блока, «единый музыкальный напор»: смерть Толстого; смерть Комиссаржевской; смерть Врубеля; кризис символизма; ощущение приближающейся войны; убийство в Киеве мальчика Андрея Ющинского и антисемитский суд над евреем Бейлисом; грандиозные забастовки железнодорожных рабочих в Лондоне; расцвет французской борьбы в петербургских цирках; возникновение интереса к рождающейся авиации и несколько трагических катастроф первых аэропланов; убийство царского министра Столыпина...

Перечислив эти события разного масштаба и значения, Блок заключает:

«Все эти факты, казалось бы столь различные, для меня имеют один музыкальный смысл. Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в

данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор»[1].

Поэт Блок ищет цельности мира, которую нужно восстановить — в этом и смысл искусства, цель поэзии.

САМОЛЕТ И МЕТАФОРА. 1910 ГОД

В том же 1910 году Блок написал стихотворение, посвященное одному из перечисленных им фактов, в совокупности составляющих «музыкальный напор»:

В неуверенном, зыбком полете
Ты над бездной взвился и повис.
Что-то древнее есть в повороте
Мертвых крыльев, подогнутых вниз.

Как ты можешь летать и кружиться
Без любви, без души, без лица?
О, стальная, бесстрастная птица,
Чем ты можешь прославить творца?

В серых сферах летай и скитайся,
Пусть оркестр на трибуне гремит,
Но под легкую музыку вальса
Остановится сердце — и винт.

В этом коротком стихотворении многое сведено вместе, стянуто в одну точку: древние времена — и современность, мир живых существ — и техника, высокая духовность — и прозаическое общество. Главное в нем сопоставление: «сердце—и винт». Авиационная катастрофа — это гибель и человека, и машины. Но человек и аэроплан противоположны, как живое и мертвое. Летающая техника для Блока страшна, потому что она «без любви, без души, без лица». С этой бездуховностью техники сопрягается и душевная опустошенность современных людей, тех, которые словно в театре

---

[1] А. Блок. Собр соч., т. 3 М.—Л., 1960, стр. 295—297.

глядят на авиатора, слушая, как «оркестр над трибуной гремит», которые увидят гибель человека «под легкую музыку вальса». Здесь недаром говорится о музыке; ведь она, по Блоку, сущность бытия, но эта-то музыка другая — «легкая», развлекательная, принадлежащая к фальшивому миру раздробленной «цивилизации». Для Блока такая «легкая музыка вальса», звучащая как фон для гибели авиатора и его машины,— антимузыка. Есть мир природы: это «бездна», «сердце», «любовь», «душа», «лицо». Есть мир антиприроды: это «стальная, бесстрастная птица» с «мертвыми крыльями», с «винтом» вместо сердца. И сюда же относится антимузыка, весело аккомпанирующая смерти.

Блок 1910 года был далек от церковной религиозности, но в этом сопоставлении духа и бездуховности, человека и машины «творец» для него — высшее духовное начало. Впрочем, речь идет не столько о боге, сколько о живой птице: по давней поэтической традиции птица славит бога своей песней. Вспомним пушкинскую птичку из поэмы «Цыганы» (1824), которая

...не знает
Ни заботы, ни труда,
Хлопотливо не свивает
Долговечного гнезда,
В долгу ночь на ветке дремлет;
Солнце красное взойдет,
Птичка гласу бога внемлет,
Встрепенется и поет.

Стихотворение о гибели авиатора не просто рассказывает о каком-то происшествии, в его основе философская идея о противоположности духовного мира человека, всего живого антимиру бездушной техники. Идея эта выражена в метафоре птицы — «О, стальная, бесстрастная птица...», подкрепленной метафорическими глаголами. В сущности, метафорой является и обращение к аэроплану — «Чем ты можешь прославить творца?». Это обращение как бы превращает машину в живое существо, притом — что смысл стихотворения — в отрицании родственности между живым и неживым.

Определение метафоры и ее роли в поэтическом искусстве дал в одной из своих статей Борис Пастернак: «Метафоризм — естественное следствие недолговечности человека и надолго задуманной огромности его задач. При этом несоответствии он вынужден смотреть на вещи по-орлиному зорко и объясняться мгновенными и сразу понятными озарениями. Это и есть поэзия. Метафоризм — стенография большой личности, скоропись ее духа». И дальше Пастернак определяет цель, которую ставили перед собой некоторые великие живописцы и — как следствие этой цели — характер их искусства: «Бурная живопись кисти Рембрандта, Микеланджело и Тициана не плод обдуманного выбора. При ненасытной жажде написать по целой вселенной, которая их обуревала, у них не было времени писать по-другому».

Значит, для Пастернака метафора — своеобразная скоропись человеческого духа, вызванная необходимостью для поэта «написать целую вселенную», то есть восстановить в своем творчестве нарушенную целостность мира и весь этот мир вместить в поэзию.

Ту же мысль Пастернак вложил в стихотворение «Ночь» (1957),— здесь она и сама выражена в метафорической форме:

Идет без проволочек
И тает ночь, пока
Над спящим миром летчик
Уходит в облака.

Он потонул в тумане,
Исчез в его струе,
Став крестиком на ткани
И меткой на белье.

Под ним ночные бары,
Чужие города,
Казармы, кочегары,
Вокзалы, поезда.

Всем корпусом на тучу
Ложится тень крыла.
Блуждают, сбившись в кучу,
Небесные тела.

И страшным, страшным креном
К другим каким-нибудь
Неведомым вселенным
Повернут Млечный Путь.

В пространствах беспредельных
Горят материки.
В подвалах и котельных
Не спят истопники.

В Париже из-под крыши
Венера или Марс
Глядят, какой в афише
Объявлен новый фарс.

Кому-нибудь не спится
В прекрасном далеке
На крытом черепицей
Старинном чердаке.

Он смотрит на планету,
Как будто небосвод
Относится к предмету
Его ночных забот.

Не спи, не спи, работай,
Не прерывай труда,
Не спи, борись с дремотой,
Как летчик, как звезда.

Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну.
Ты — вечности заложник
У времени в плену.

Тема близка к блоковской — Пастернак тоже написал стихотворение о летчике. Но у Блока авиатор и аэроплан, человек и машина — враждующие противоположности, Блок настаивает на бесчеловечности техники, «сердце и винт» в системе его стихотворения непримиримы, оба они обречены на гибель: винт остановится, и вслед за ним — сердце.

У Пастернака, поэта другой эпохи, летчик — символ человеческого духа. Он сопоставлен с художником, который тоже бодрствует, познавая мир.

В стихотворении все явления мира уравнены, как бы они ни были различны по масштабу: самолет и метка на белье, пространства Вселенной и котельные, планета Венера и театральная афиша. Все это — мир, до которого человеку есть дело. Что же касается художника, то

Он смотрит на планету,
Как будто небосвод
Относится к предмету
Его ночных забот.

«Относится к предмету его... забот» — так можно сказать о больном, за которым надо ухаживать, о лекции, которую надо обдумать и прочитать, о фактах повседневной жизни. Небосвод включен в быт художника, как любой другой предмет обихода.

В этой строфе нет прямой метафоры, но есть метафора косвенная. Казалось бы, «небосвод» ни с чем не сопоставлен, а все-таки скрытое метафорическое сопоставление тут есть, потому что сама по себе деловитость оборота «относится к предмету его забот» предполагает какой-то подразумеваемый бытовой предмет. И небосвод с этим незримым предметом сопоставлен в подразумеваемой (косвенной) метафоре.

Метафоры Пастернака — прямые или косвенные, все равно — служат узлом, в котором стягиваются великое и малое, далекое и близкое, космос и домашний уют. Скажем, звезды — и стадо овец:

Блуждают, сбившись в кучу,
Небесные тела.

Авиация — и звездное небо:

И страшным, страшным креном
К другим каким-нибудь
Неведомым вселенным
Повернут Млечный Путь.

Планеты — и какие-то парижские обыватели, завсегдатаи оперетты:

В Париже из-под крыши
Венера или Марс
Глядят, какой в афише
Объявлен новый фарс.

Великое становится малым, далекое — близким. Но и наоборот: малое становится великим. В творчестве художника Время превращается в Вечность, потому что в самой личности художника Вечность воплотилась во Время, в Преходящее, Тленное. Пастернак предлагает нам формулу, удивительную по художественной точности и смысловой емкости: поэт — это

...вечности заложник
У времени в плену.

Для полного раскрытия смысла этой формулы понадобились бы страницы и страницы. Пастернак дал метафору, ослепительную, как вспышка магния. Вот это и значит — «смотреть на вещи по-орлиному зорко и объясняться мгновенными и сразу понятными озарениями».

СРАВНЕНИЕ: СЛОЖНОЕ ЧЕРЕЗ ПРОСТОЕ

Сравнение обычно служит для того, чтобы при помощи одного факта (А) объяснить другой (Б); А привлекается главным образом для Б и само по себе существенного значения не имеет. Ясно, что А должно быть проще, чем Б, понятнее для читателя, доступнее его сознанию. Сложное

нельзя объяснять столь же сложным, темное — столь же темным. Отвлеченная мысль становится понятной, если для сравнения привлекается нечто осязаемое, зримое, очевидное. У Евгения Баратынского есть стихотворение (1837), в котором говорится о развитии идей в разных видах литературы. Вот оно:

Сначала мысль, воплощена
В поэму сжатую поэта,
Как дева юная, темна
Для невнимательного света;
Потом, осмелившись, она
Уже увертлива, речиста,
Со всех сторон своих видна,
Как искушенная жена
В свободной прозе романиста;
Болтунья старая, затем
Она, подъемля крик нахальной,
Плодит в полемике журнальной
Давно уж ведомое всем.

В стихотворении два ряда фактов: один сложный, другой попроще, взятый из быта. Простой ряд — это юмористически рассказанная жизнь женщины. Сперва — манящая своей робкой таинственностью юная дева; потом — вполне понятная, уже лишенная загадочности зрелая женщина; наконец старая болтунья, твердящая всем известные и поэтому никому не интересные вещи. Второй, сложный ряд — движение от одного литературного вида к другому: поэма — роман — журнальная статья. Баратынский говорит: подобно тому как прелестная девушка постепенно превращается в старую сплетницу — а как это происходит, знает каждый! — так мысль из сложной, темной, многосмысленной превращается в общее место, в пошлый штамп, навязший в зубах. Эволюция идей в литературе известна специалистам, изучающим литературу и ее законы. Прочитав стихотворение Баратынского, мы поймем, как Баратынский смотрел на «поэму сжатую поэта», вовсе не призванную растолковать читателю мысль с такой обстоятельностью, с какой это сделают авторы романов и журналисты: обаяние стихов, с точки зрения Баратынского, в их сжатости и загадочной темноте.

У Баратынского много сравнений, и они, как правило, раскрывают читателю сложные, порой даже теоретические идеи через доступный непосредственному чувству, конкретный факт действительности:

Чудный град порой сольется
Из летучих облаков;
Но лишь ветр его коснется,
Он исчезнет без следов!
Так мгновенные созданья
Поэтической мечты
Исчезают от дыханья
Посторонней суеты.

(1829)

Грубо формулируя мысль стихотворения, можно, вероятно, сказать так: житейские будни губительны для поэтического творчества; соприкасаясь с ними, вдохновение иссякает, воображение гаснет; мир высокого творческого духа необыкновенно хрупок — достаточно легкого «дыханья посторонней суеты», как он исчезает без следа. Баратынский говорит здесь о соотношении реальности и искусства — это важная философская тема, которую он делает зримой, прибегая к сравнению с жизнью природы. Но отношение обоих рядов — первого и второго четверостиший, мира природы и мира духа — однонаправленное: природа объясняет дух, только в этом ее задача.

Сравнение как правило о д н о н а п р а в л е н н о: сложное постигается через простое.

МЕТАФОРА: СИСТЕМА ЗЕРКАЛ

В отличие от сравнения, важнейшая особенность метафоры в том, что сопоставляемые ею факты — равноправны.

Перед читателем и здесь два ряда явлений. Но нельзя сказать, что один из них служит для того, чтобы объяснить другой. В сравнении, как мы видели, движение в одну сторону: от облаков, разгоняемых ветром,— к поэтической мечте, разрушаемой житейской суетой; движения в другую

сторону нет: факты природы приняты за понятную единицу, они в дополнительном пояснении или раскрытии не нуждаются.

В метафоре, как правило, движение двустороннее: от А к Б, но и от Б к А. Ничто не принято за понятное, все факты раскрываются друг через друга.

Рассмотрим стихотворение Н. Заболоцкого «Гроза» (1946):

Содрогаясь от мук, пробежала над миром зарница,
Тень от тучи легла, и слилась, и смешалась с травой,
Все труднее дышать, в небе облачный вал шевелится,
Низко стелется птица, пролетев над моей головой.

Я люблю этот сумрак восторга, эту краткую ночь вдохновенья,
Человеческий шорох травы, вещий холод на темной руке,
Эту молнию мысли и медлительное появленье
Первых дальних громов — первых слов на родном языке.

Так из темной воды появляется в мир светлоокая дева,
И стекает по телу, замирая в восторге, вода,
Травы падают в обморок, и направо бегут и налево
Увидавшие небо стада.

А она над водой, над просторами круга земного,
Удивленная, смотрит в диком блеске своей наготы.
И, играя громами, в белом облаке катится слово,
И сияющий дождь на счастливые рвется цветы.

У Заболоцкого развернутая метафора, то есть сопоставление и даже слияние воедино двух явлений из разных рядов. В грозе раскрывается поэтическое творчество: мысль осеняет поэта, сверкнув мгновенно, молнией, слова приходят позднее, но с той неизбежностью, с какой за молнией следует гром. С поразительной глубиной и силой Заболоцкий говорит о самом творческом процессе: в первом четверостишии — как бы предварительные мгновения, когда напряжено все существо поэта. Впрочем, здесь, казалось бы, речь идет еще только о природе, ожидающей очистительной грозы. Но сколько мучительного трагизма в начальных словах «содрогаясь от мук», в повторении почти не от-

личающихся по смыслу глаголов «и слилась, и смешалась», в простом «все труднее дышать...». Но во втором четверостишии мы прямо входим во внутренний мир человека, недаром оно объединено глаголом «люблю»: приметам грозы параллельны приметы творчества. Поэт испытывает душевный подъем, подлинный смысл которого он сразу истолковать не в силах — поэтому «сумрак», «ночь», «темная рука», «вещий холод»; в его сознании ослепительно, молнией, вспыхивает мысль, и лишь постепенно она обретает для себя выражение в словах. «На родном языке»? Да, потому что кажется, будто родившееся выражено сперва на языке, понятном одному лишь поэту. А. Блок говорил, что он всегда начинает писать «на каком-то другом языке», и только потом переводит на русский. «Некоторые стихи,— сознавался Блок собеседнику,— я так и недоперевел».

У Заболоцкого в 3-й строфе из темной воды «появляется в мир светлоокая дева». Мы помним, что так, по древнему мифу, родилась Афродита, богиня любви и красоты, а в мифе, созданном современным поэтом, так рождается Красота — смысл и итог творчества, Красота, созданная словом. Слово обладает творческим всемогуществом. Вот почему «играя громами, в белом облаке катится слово» — оно создало Красоту, то есть целый новый мир, и природа, прежде содрогавшаяся от мук, теперь счастлива: «...и сияющий дождь на счастливые рвется цветы».

Можно ли сказать, что в «Грозе» Заболоцкого природа служит лишь для того, чтобы быть образом внутренней жизни человека, его творчества? Нет: природа здесь важна как образ творчества, но и сама по себе. Конечно, гроза помогает нам понять творчество, это так; но и творчество помогает нам понять грозу. Происходит взаимное отражение — сопрягаемые явления, всё снова и снова друг в друге отражаясь, объясняют друг друга. Это похоже на известный физический опыт, когда ставятся друг против друга два зеркала и между ними зажигается свеча — в зеркалах возникают бесконечные вереницы зеркал и свечей. Такова одна из главных причин бесконечности смыслов в метафорическом стихотворении. Каждое из них — метафора душевного состояния. Но и душевное состояние человека оказывается метафорой природы.

У того же Заболоцкого в стихотворении «Гурзуф» (1949) читаем:

В большом полукружии горных пород,
Где, темные ноги разув,
В лазурную чашу сияющих вод
Спускается сонный Гурзуф,
Где скалы, вступая в зеркальный затон,
Стоят по колено в воде,
Где море поет, подперев небосклон,
И зеркалом служит звезде,—
Лишь здесь я познал превосходство морей
Над нашею тесной землей,
Услышал медлительный ход кораблей
И отзвук равнины морской.

Несколько следующих друг за другом и логически друг с другом связанных метафор — город Гурзуф, скалы, море, представленные в виде людей, и даже звезда, которая, как земная прелестница, смотрится в зеркало,— для чего они? Иногда говорят: чтобы речь была образной, яркой, производила художественное впечатление. Такое рассуждение поверхностно и очень наивно. Речь и без метафор может впечатлять читателя. Метафора не украшение, не побрякушка — она мощнейшее средство, позволяющее поэту выразить свою жизненную философию. Метафоры стихотворения «Гурзуф» очень важны для Заболоцкого—в них целая программа. Для Заболоцкого все в природе и мире живое, все незримыми нитями соединено. В стихотворении «Гроза» мы уже видели связь природной стихии с жизнью творческого духа человека — стихия эта так же осмысленна, содержательна, как процесс творчества у поэта. Проследим метафоры Заболоцкого, и мы всюду увидим ту же линию — одушевление «бездуховной» природы, очеловечивание животных, насекомых, рыб, растений:

...деревья, звери, птицы,
Большие, сильные, мохнатые, живые,
Сошлись в кружок, и на больших гитарах,

На дудочках, на скрипках, на волынках
Вдруг заиграли утреннюю песню,
Встречая нас...

(«Утренняя песня», 1932)

Вращая круглым глазом из-под век,
Летит внизу большая птица.
В ее движенье чувствуется человек.
По крайней мере он таится
В своем зародыше меж двух широких крыл.

(«Венчание плодами», 1932)

Природа пела. Лес, подняв лицо,
Пел вместе с лугом. Речка чистым телом
Звенела вся, как звонкое кольцо.

(«Лодейников», 1932—1947)

Заболоцкий сливает в метафоре растительный и животный мир, одухотворяя их разумом и чувством человека. Так Заболоцкий видит мир, так он выражает свое видение — через метафору.

У другого нашего современника, Леонида Мартынова, совсем иной взгляд на действительность, но и для него метафора — средство резкого сокращения расстояний между далеко отстоящими друг от друга вещами, средство создания мощного поэтического эффекта. Поэзия Мартынова присматривается к бытовой повседневности: быт может породить пошлость, он же служит почвой для чистейшей, благороднейшей поэзии. «Дома... серые, голубые, лестницы крутые, ...квартиры, светом залитые...» («След», 1946) — здесь живет и мерзость низких буден, и душевное величие: столкновение этих враждующих сил — вот пафос Мартынова. Он против ложных метафор: не нужно преображать мир, делать его лучше, чем он есть,— он прекрасен и в своей бытовой повседневности.

Не золото лесная опаль,
В парчу не превратиться мху,
Нельзя пальто надеть на тополь,
Ольху не кутайте в доху,

Березки не рядите в ряски,
Чтоб девичью хранить их честь.
Оставьте! Надо без опаски
Увидеть мир, каков он есть.

(«Я понял! И ясней и резче...», 1947)

Все это, так сказать, отрицательные метафоры: Мартынов запрещает унижать природу до пошлого быта. Но самый этот быт как бы разрывает оболочку, и вот проступает скрывавшаяся до поры природная стихия. В комнате включен нагревательный прибор:

И щелкает
Электроотопленье,—
Горят в камине
Вовсе не дрова,
Но будто бы
Трещат при расщепленье
Мельчайшие частицы естества.

(«Из года в год...», 1949)

У современного французского поэта Жака Превера дети сидят в классе и учат арифметику — «два и два четыре, четыре и четыре восемь...». Но вдруг мимо окна пролетает птица, и все меняется:

И стены класса
Рушатся преспокойно.
И оконные стекла снова стали песком,
Чернила снова стали водой,
Мел снова стал скалой,
Парта стала деревом,
А ручка с пером стала птицей.

В мире прозы два и два дают в сумме четыре, мел служит для того, чтобы писать на доске, а перо и чернила — чтобы писать в тетрадке. В мире поэзии законы арифметической логики теряют силу, практически полезные обиходные предметы утрачивают бытовую ограниченность: сквозь них просвечивает первозданная стихийность.

ВЕРНЕМСЯ НАЗАД. АЛФАВИТНАЯ МЕТАФОРА

В стихотворном послании «К Батюшкову» (1814) совсем еще юный Пушкин, обращаясь к своему поэтическому наставнику, писал:

Философ резвый и пиит,
Парнасский счáстливый ленивец,
Харит изнеженный любимец,
Наперсник милых аонид!
Почто на арфе златострунной
Умолкнул, радости певец?
Ужель и ты, мечтатель юный,
Расстался с Фебом наконец?

Уже с венком из роз душистых,
Меж кудрей вьющихся, златых,
Под сенью тополей ветвистых,
В кругу красавиц молодых
Заздравным не стучишь фиалом,
Любовь и Вакха не поешь;
Довольный счáстливым началом,
Цветов парнасских вновь не рвешь;

Не слышен наш Парнú российский!..
Пой, юноша!..

Чтобы современный читатель понял эти стихи, к ним нужно приложить словарик мифологических имен. В этом словарике следует объяснить, что:

Парнас — гора, место обитания Аполлона и муз.

Хариты — то же, что Грации, богини женской красоты.

Аониды — музы.

Феб — Аполлон, бог солнца и искусств.

Вакх — бог вина и веселья.

Теперь разберемся, что же в послании к Батюшкову сказано. «Пиит» — это старое слово означает «поэт». «Парнасский счастливый ленивец» — это тоже значит «поэт». «Харит изнеженный любимец» — «поэт». «Наперсник милых аонид» — «поэт». «Радости певец» — тоже «поэт». В сущности говоря, «мечтатель юный» и «философ рез-

вый» — это тоже «поэт». Ниже еще два варианта, значащих «поэт»: «Наш Парни российский» (Парни — французский поэт XVIII века) и «юноша». Девять разных иносказаний, смысл которых один и тот же.

«Почто на арфе златострунной умолкнул...» Это значит: «Почему ты перестал сочинять стихи?» Но дальше: «Ужель и ты... расстался с Фебом...», «Любовь и Вакха не поешь», «Цветов парнасских вновь не рвешь...» — это то же самое.

Итак, 16 строк на все лады видоизменяют одну и ту же мысль: «Почему же ты, поэт, не пишешь больше стихов?»

Послание «К Батюшкову» — произведение классицизма. Характерной чертой этого стиля является то, что содержание вещи можно довольно полно передать в прозе, все же остальное, содержащееся в тексте, представляет собой набор весьма стандартных украшений, переходящих от поэта к поэту, из стихотворения в стихотворение. Ни одного из этих описательных оборотов, перифраз, Пушкин не придумал — ими пользовались многие его предшественники и современники. Например, в послании «Мои пенаты» (1812) Батюшков писал, говоря о поэтах-баснописцах тех лет Дмитриеве, Хемницере и Крылове:

С эротами играя,
Философ и пиит,
Близ Федра и Пильпая
Сам Дмитриев сидит;
Беседуя с зверями,
Как счáстливый дитя,
Парнасскими цветами
Скрыл истину шутя.
За ним в часы свободы
Поют среди певцов
Два баловня природы,
Хемницер и Крылов.
Наставники-пииты,
О, Фебовы жрецы!
Вам, вам плетут хариты
Бессмертные венцы!
Я вами здесь вкушаю
Восторги Пиерид,
И в радости взываю:
О музы! я пиит!

«Парнасские цветы»; «баловни природы»; «Фебовы жрецы»; «бессмертные венцы», сплетенные харитами... Все эти обороты — перифразы из того же арсенала, которым пользовался и Пушкин.

Алфавит — это набор знаков, каждый из которых обозначает только один строго определенный звук. В системе классицизма существует набор традиционно-условных образных знаков, и каждый имеет закрепленное за ним значение. Роза — это юность, или красота, или прелестная девушка. Лавр — это слава. Лира, цевница, арфа — это поэзия. Оковы — это любовь или брак. Чаша — это веселье или дружба. Осень — это старость. Весна — юность. Урна — смерть. Многие из этих слов-знаков лишь по происхождению метафоры,— они уже не воспринимаются как живые образы, уже стали чистой условностью. Так или иначе, метафоры классицизма — «алфавитные» метафоры. Вспомним, что в поэзии XX века какой-нибудь «самолет» может оказаться метафорой совершенно разных явлений — у Блока и у Пастернака.

ВЕРНЕМСЯ НАЗАД. ДВИЖУЩИЕСЯ КАРТИНЫ

Но вот что для поэзии классицизма характерно. Все эти условные знаки и перифразы, сами по себе не отличающиеся живой образностью, складываются в целостную картину, которая, конечно, тоже условна, но обладает своей завершенной композицией, своим внутренним сюжетом. Вспомним, как начинается ода Пушкина «Вольность» (1817):

Беги, сокройся от очей,
Цитеры слабая царица!
Где ты, где ты, гроза царей,
Свободы гордая певица?
Приди, сорви с меня венок,
Разбей изнеженную лиру...
Хочу воспеть свободу миру,
На тронах поразить порок.

Цитера — остров, на котором, по древнегреческому мифу, царила богиня любви Афродита; венок — непременная

принадлежность поэта, певца любви и радости. Смысл всей строфы такой: «Не хочу больше писать стихи о любви — отныне буду творить революционную поэзию, буду обличать коронованных деспотов». Эта общая мысль выражена в форме целой многофигурной композиции: поэт, в венке и с лирой, гонит от себя богиню любви и призывает другую богиню; мы видим исчезающую Афродиту и появляющуюся «певицу свободы», которая срывает с поэта венок и разбивает его «изнеженную лиру». Все это напоминает столь же многофигурные группы скульпторов начала XIX века — например, надгробные памятники Мартоса или Демута-Малиновского. Вот фигура рыдающей женщины — это Слава, которая оплакивает погибшего воина; вот стоит скорбный юноша с опрокинутым светильником — это Гименей, бог брака; вот улетающая дева — это юность; вот урна — это символ смерти. Отвлеченные понятия изображены в виде фигур — юношей и дев. Такие изображения называются аллегорическими. Аллегории отличаются постоянством. Так, мальчик с крылышками, несущий лук и стрелы,— это бог Амур, аллегория любви; женщина с повязкой на глазах и весами в руке — богиня Фемида, аллегория правосудия.

Поэзия классицизма — искусство аллегорий. В ней мы всегда встречаемся с фигурами, которые воплощают некие отвлеченные идеи, причем эти аллегорические фигуры образуют, как мы видели в оде «Вольность», целые группы, движущиеся картины. Такие композиции характерны уже для Ломоносова. В его прославленной «Оде на день восшествия на престол ея императорского величества государыни императрицы Елисаветы Петровны 1748 года» в 11-й строфе читаем:

Европа, утомленна в брани,
Из пламени подняв главу,
К тебе свои простерла длани
Сквозь дым, курения и мглу.
Твоя кротчайшая природа,
Чем для блаженства смертных рода
Всевышний наш украсил век,
Склонилась для ее защиты,
И меч твой, лаврами обвитый,
Необнажен, войну пресек.

Речь идет об Аахенском мире 1748 года. Это событие дано в виде живописной группы: дева Европа, окруженная пламенем, простирает сквозь дым руки к Елизавете; русская императрица склонилась над нею, и протянутый Елизаветой меч, обвитый лаврами, кладет конец войне — разделяет враждующих. Ломоносовские группы именно живописны,— при всей законченности они меньше похожи на скульптурные композиции, чем на картины, поражающие яркостью красок: пламя, дым, мгла...

СЛОВЕСНОЕ НАДГРОБИЕ

Иное у Батюшкова — его аллегорические группы скульптурны. Таково, например, стихотворение «На смерть супруги Ф. Ф. К — на» (1811) — точное подобие надгробного памятника Мартоса. Стихотворение Батюшкова —это и есть такое надгробие, как бы воздвигнутое на могиле его близкой знакомой Варвары Ивановны Кокошкиной, которая носит в тексте условное имя Лилы:

Нет подруги нежной, нет прекрасной Лилы!
Все осиротело!
Плачь, любовь и дружба, плачь, Гимен унылый!
Счастье улетело!

Дружба! ты всечасно радости цветами
Жизнь ее дарила;
Ты свою богиню, с воплем и слезами,
В землю положила.

Ты печальны тисы, кипарисны лозы
Насади вкруг урны!
Пусть приносит юность в дар чистейший слезы
И цветы лазурны.

Все вокруг уныло! Чуть Зефир весенний
Памятник лобзает;
Здесь, в жилище плача, тихий смерти гений
Розу обрывает.

Здесь Гимен прикован, бледный и безгласный,
Вечною тоскою,
Гасит у гробницы свой светильник ясный
Трепетной рукою!

Мы видим аллегорические фигуры Любви, Дружбы, Гименея, Счастья, Юности, Зефира, Гения Смерти.

Зефир, бог ветра, прильнул к надгробному камню с прощальным поцелуем; Гений Смерти обламывает Розу, символ красоты; плачущий Гименей, прикованный к камню Тоской, гасит факел — символ жизни; Юность приносит к подножию монумента цветы и слезы; Счастье — улетающая прочь скорбящая женщина; девы Любовь и Дружба рыдают, поникнув над урной с прахом «прекрасной Лилы».

Каждое существительное в тексте стихотворения превращается в аллегорический образ, в часть большой пластической группы. Каждый глагол связан с одним из таких образов. А всё вместе оказывается словесной скульптурой, в которой всё — до последних частностей — согласовано в единой образной системе.

Такова метафора классицизма, которая, конечно, далека от метафор современной поэзии.

НЕСОВМЕСТИМЫЕ МЕТАФОРЫ

Романтики взорвали эту гармонию классицизма, уничтожили условную красоту аллегорических групп. Внешнее единство отвлеченных фигур они отвергли и создали свою целостность—совсем другую, даже и отдаленно не похожую на целостность классицистических композиций.

Присмотримся к метафорическому строю стихотворения Ф. Тютчева «Летний вечер» (конец 1820-х годов):

Уж солнца раскаленный шар
С главы своей земля скатила,
И мирный вечера пожар
Волна морская поглотила.

Уж звезды светлые взошли,
И тяготеющий над нами
Небесный свод приподняли
Своими влажными главами.

Река воздушная полней
Течет меж небом и землею,
Грудь дышит легче и вольней,
Освобожденная от зною.

И сладкий трепет, как струя,
По жилам пробежал природы,
Как бы горячих ног ея
Коснулись ключевые воды.

В «Летнем вечере» 16 строк — и 8 метафор, внешне не связанных между собой. Если попытаться каждый из этих образов увидеть, а затем увидеть все эти образы вместе, получится картина дикая, почти безумная.

В самом деле, метафоры такие:

1) заходящее солнце — Земля скатывает со своей головы раскаленный шар; 2) закатное небо — мирный пожар вечера; 3) отражение и исчезновение заката в море — морская волна поглощает пожар; 4) появление в небе звезд — звезды приподнимают небосвод «своими влажными главами»; 5) прохладный вечерний воздух — воздушная река между небом и землей; 6) легкое дыхание после тяжелого жаркого дня — грудь освобождена от зноя; 7 и 8) — вся природа уподоблена женщине, по жилам которой пробегает «сладкий трепет», когда «горячих ног ея коснулись ключевые воды». Только последние две метафоры составляют единый образ, похожий на образы классицистической поэзии. Все остальные — несовместимы.

Эти метафоры можно назвать л о к а л ь н ы м и, то есть местными, отдельными. Или, если угодно, н е с о в м е с т и м ы м и.

Что же они — дурные?

Нет, они ничуть не уступают классицистическим метафорам, дополняющим и развивающим друг друга. У них просто совсем другой художественный смысл. Метафоры классицизма заменяют одни образы другими. На место деревьев, например, подставляются нимфы, дриады; на

место реки — тоже нимфы, наяды; на место моря — бог Посейдон; на место солнца — бог Феб; на место ветра — Зефир и т. п. Таким образом создается гармоничная картина, которая, может быть, и прекрасна сама по себе, но к действительности отношения не имеет.

Тютчев, как и другие романтики, хочет передать именно самое действительность — природу, окружающую человека. В еще большей степени его интересует впечатление, человеком переживаемое. Совсем не существенно, чтобы в итоге создавалась цельная композиция, надо, чтобы цельным был мир природы и чтобы цельным был внутренний мир поэта. «Летний вечер» — не об отвлеченной красоте форм, существующей как бы вне реальности, до нее, независимо от нее,— нет, это стихотворение о полноте бытия и ощущения этого бытия. Про такую полноту Тютчев написал в известном полемическом стихотворении 1836 года:

Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик —
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык...

. . . .

Они не видят и не слышат,
Живут в сем мире, как впотьмах,
Для них и солнцы, знать, не дышат,
И жизни нет в морских волнах.

Лучи к ним в душу не сходили,
Весна в груди их не цвела,
При них леса не говорили
И ночь в звездах нема была!

И языками неземными,
Волнуя реки и леса,
В ночи не совещалась с ними
В беседе дружеской гроза!..

МЕТАФОРА И КОНТЕКСТ

Все, что было сказано о контексте, имеет значение и для понимания метафоры. «Алфавитная» метафора классицизма понятна из общесловарного контекста — здесь мы

на первой ступени нашей лестницы. Но с развитием поэтического искусства приходится подниматься по этой лестнице все выше и выше.

У некоторых поэтов любимая метафора разрастается, становится из единичного ростка-образа большим, разветвленным деревом, и тогда, чтобы понять точный смысл каждой детали стихотворения, нужно держать в голове всю образную систему, выработанную поэтом; пристально разглядывая одну только веточку, мы рискуем не добраться до сути произведения,— нужно отойти на большое расстояние и окинуть взглядом все могучее дерево.

Присмотримся к стихотворению Сергея Есенина (1920):

По-осеннему кычет сова
Над раздольем дорожной рани.
Облетает моя голова,
Куст волос золотистый вянет.

Полевое, степное «ку-гу»,
Здравствуй, мать голубая осина!
Скоро месяц, купаясь в снегу,
Сядет в редкие кудри сына.

Скоро мне без листвы холодеть,
Звоном звезд насыпая уши.
Без меня будут юноши петь,
Не меня будут старцы слушать.

Новый с поля придет поэт,
В новом лес огласится свисте.
По-осеннему сыплет ветр,
По-осеннему шепчут листья.

О чем это стихотворение? Об осени. Но ведь оно написано не прямо от поэта, а как бы от лица дерева, с которым поэт себя отождествил. Можно ли не заметить эту главную метафору в стихотворении, от которой ответвляются прочие: голова облетает—«куст волос золотистый вянет», голубая осина—мать, голые ветки дерева—«редкие кудри сына». Во второй половине стихотворения дерево отходит на второй план, и перед нами сам поэт, который исповедуется читателю, говоря о предстоящей ему смерти. Какая же это смерть — физическая или творческая? Здесь вступает в свои

права воображение читателя, его поэтический талант. Итак, стих Есенина не только об осени, но и о смерти. Однако, чтобы до конца его понять, надо помнить значение многих образов, которых в этом стихотворении нет, но которые разработаны Есениным во всей его лирике. Например, надо помнить, что поэт видит таинственную связь между осенью и своей судьбой; как ему кажется, в его имени спрятан образ: *осень — есень — Есенин.* А почему «мать голубая осина»? Чтобы это понять, нужно помнить смысл эпитета «голубой» в лирике Есенина. Обращаясь к Руси, он говорит:

По голубой долине,
Меж телок и коров,
Идет в златой ряднине
Твой Алексей Кольцов.

(«О Русь, взмахни крылами», 1917)

В другом стихотворении — о будущем родины, когда трактор вытеснит коня, столь милого сердцу поэта:

На тропу голубого поля
Скоро выйдет железный гость.

(«Я последний поэт деревни», 1919)

В обращенном к ветру стихотворении «Хулиган» (1919):

Мне бы в ночь в голубой степи
Где-нибудь с кистенем стоять.

«Голубая долина», «голубая степь», «голубое поле»... Вот, наконец, и обобщение, оно позволит нам все до конца понять:

Я покинул родимый дом,
Голубую оставил Русь.
В три звезды березняк над прудом
Теплит матери старой грусть...

...Я не скоро, не скоро вернусь!
Долго петь и звенеть пурге.
Стережет голубую Русь
Старый клен на одной ноге...

(1918)

Голубая — это эпитет Руси, матери-родины. Вот, оказывается, почему в нашем стихотворении объединены образы матери и голубой осины — они продолжают развитую во всей лирике Есенина 1918—1920 годов метафору «голубой Руси». А клен Есенина, «старый клен на одной ноге»,— это ведь сам поэт. Последнее из цитированных стихотворений кончается такой строфой:

И я знаю, есть радость в нем
Тем, кто листьев целует дождь,
Оттого, что тот старый клен
Головой на меня похож.

Золотая голова клена — постоянный мотив есенинской поэзии. Иногда о его сходстве с поэтом говорится прямо, как в приведенной выше строфе, иногда косвенно, осложненно:

Не жалею, не зову, не плачу,
Все пройдет, как с белых яблонь дым.
Увяданья золотом охваченный,
Я не буду больше молодым.
. . . .
Все мы, все мы в этом мире тленны,
Тихо льется с кленов листьев медь...

(1921)

Сопоставление с другими стихотворениями проясняет нам образы Есенина, позволяет понять, что они входят в целостную художественную систему его песенной лирики. А если присмотреться внимательнее, мы найдем еще более мелкие веточки метафорического дерева. В стихотворении «Хулиган» почти та же строка, что и в разбираемой нами вещи:

Ах, увял головы моей куст...

И дальше Есенин раскрывает ее смысл:

Засосал меня песенный плен.
Осужден я на каторге чувств
Вертеть жернова поэм.

Вот оно, оказывается, в чем дело! Творческая смерть поэта, его «осень» — это отрыв от земли, от народного бытия, превращение его из крестьянина в литератора. Впрочем, Есенин еще верит, что он не до конца литератор, что живая связь с природой им не совсем утрачена. «Хулиган» кончает таким обращением к ветру:

Но не бойся, безумный ветр,
Плюй спокойно листвой по лугам.
Не сотрет меня кличка «поэт»,
Я и в песнях, как ты, хулиган.

Теперь вернемся к стихотворению «По-осеннему кычет сова» и отметим сходство его последней строфы с только что приведенной:

...По-осеннему сыплет ветр,
По-осеннему шепчут листья,—

и здесь то же древне-торжественное слово *ветр*, и та же рифма *ветр — поэт*. Да и, видимо, смысл стихотворения близок к смыслу «Хулигана»: «осень» поэта, духовная смерть его — это потеря связи с родной почвой, гибельное превращение в профессионального писателя.

Итак, только при помощи «большого контекста» нам удалось расшифровать 16 строк есенинской песни. Конечно, она и так в какой-то степени понятна, без столь подробных истолкований. Но истолкования эти раскрывают цепочку взаимозависящих метафор. Исследователь лирики Есенина Алла Марченко справедливо пишет: «Лирику Есенина объединяет система сквозных лирических образов — клен, черемуха, береза, осень. Это не случайность, а эстетический принцип, который сам Есенин объяснил как «узловую завязь человека с миром природы», то есть единство мира растительного, животного и человеческого, а следовательно, и объяснение жизни своих героев через жизнь природы, сопоставление своих отношений, поступков, настроений с процессами, происходящими в природе» [1].

---

[1] А. Марченко. «Золотая словесная груда...», «Вопросы литературы», 1959, № 1, стр. 108.

Возможен, однако, совсем другой строй поэтических метафор. Молодой Маяковский в 1916 году написал стихотворение «Лунная ночь»:

Будет луна.
Есть уже
немножко.
А вот и полная повисла в воздухе.
Это бог, должно быть,
дивной
серебряной ложкой
роется в звезд ухе.

Сопоставляемые ряды у Маяковского куда больше отдалены друг от друга. Еще бы: звездное небо у него приравнивается к уху, луна к серебряной ложке,— идея Маяковского в снижении условно-поэтических образов луны, звезд, неба до прозаических предметов быта. Посмотрите у Маяковского другие стихи этого же — дореволюционного — периода, и вы убедитесь, что пафос развенчания старых кумиров — всяких, поэтических и политических,— лежит в основе не только «Лунной ночи», но и почти всех его метафорических сближений.

„МЕТАФОРА – МОТОР ФОРМЫ"

Метафора позволяет поэту с огромной силой концентрации выразить мысли или ощущения, охватывающие разнородные явления мира. Нередко поэтому, как мы уже видели у С. Есенина, метафора приобретает самостоятельность, начинает развиваться по собственным внутренним закономерностям и становится в большей или меньшей степени загадочной. Во многих произведениях современной поэзии степень загадочности возрастает. У Андрея Вознесенского читаем такую художественную декларацию:

Рву кожуру с планеты,
сметаю пыль и тлен,
Спускаюсь
в глубь
предмета,
Как в метрополитен.

Там груши — треугольные,
ищу в них души голые.
Я плод трапециевидный
беру не чтоб глотать —
Чтоб стекла сердцевинки
Сияли, как алтарь!

Исследуйте, орудуйте,
не дуйте в ус,
Пусть врут, что изумрудный,—
Он красный, ваш арбуз!

(«40 лирических отступлений из поэмы «Треугольная груша», 1962)

Этот вихрь диковинных образов останется кучей нелепиц для читателя, который сразу не овладеет особым языком поэтических метафор Вознесенского. В самом деле: что за кожура у планеты? Как можно спуститься «в глубь предмета», и какого такого предмета? Почему там, в какой-то таинственной «глуби», груши — треугольные? Откуда взялся арбуз, и почему он не зеленый, а красный? Ведь арбуз, как известно, зеленый снаружи и красный внутри,— значит, оба эти цвета вовсе не исключают друг друга?!

Так рассуждают читатели, не знающие языка метафор. Представим себе зрителя в кино, у которого глаз устроен так, что он видит только отдельные кадрики кинопленки — для него кадры не сливаются в движущуюся картину, и он не может понять, на что смотрит вся эта толпа. Не состоит ли она из шарлатанов, которые прикидываются, словно что-то видят?

А ведь если понимать язык метафор, все становится ясным, и такой ясности трудно добиться даже в теоретическом трактате. А. Вознесенский говорит о философской проблеме — о противоположности между сущностью и явлением. Задача поэта, говорит он, в исследовании сути вещей, которую нелегко открыть — нужно преодолеть случайное и добраться до закономерного. Мы говорим: «глубокий анализ», «глубина мысли»; это так называемая «языковая метафора», когда-то она родилась как образное, художественное сопоставление далеких идей, но теперь утратила картинность и стала привычным, стертым выражением, лишенным всякой образности. Поэт возрождает давно умерший образ: «в глубь предмета, как в метрополитен».

Треугольник — это геометрическая фигура, являющаяся схемой, сутью «грушевидной» формы; в мире чистых сущностей груши — треугольные (или трапециевидные), их нельзя есть, потому что речь идет о геометрической сущности их формы, а не о их вкусовых качествах. Арбуз только снаружи представляется изумрудным,— если углубиться в него, он окажется красным. Арбуз возвращает нас к планете, с которой — «рву кожуру»; арбуз — метафора земного шара. Ведь и земля снаружи зеленая, но если проникнуть вглубь, она огненно-красная: вспомним, что внутри земного шара, под оболочкой, температура достигает трех тысяч градусов! Но вспомним также и о революционной символике красного цвета.

МЕТАФОРА И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ПОЭТА

Бросьте пятак — он непременно упадет на землю, а не взлетит к потолку, как надутый водородом шарик. Пятак — это медная монета, обладающая известной тяжестью, и он подчиняется закону всемирного тяготения. За сорок лет вам прибавится как раз сорок лет, и вы от этого не помолодеете. Предметы, вас окружающие, имеют три измерения,— сколько бы вы ни искали, четвертого не обнаружить. Увы, мы живем в трехмерном пространстве, и от этого печального факта никуда не деться. Время, пространство, тяготение — таковы объективные свойства реального земного мира.

Конечно, искусство отражает его, этот наш реальный мир. Но отражает, преображая, так что в творчестве каждого настоящего художника мы постоянно видим особый художественный мир, управляемый иными, особыми законами. Не удивляйтесь, если в поэзии пятак взлетит кверху, нарушив закон тяготения, а стол окажется многомерным. Мы помним удивительный стол, превратившийся в человека, в символ, чуть ли не в божество — стол в стихах Марины Цветаевой. Приведу еще восемь строк из этих стихов (1933—1935):

А паперть? А край колодца?
А старой могилы — пласт?
Лишь только б мои два локтя
Всегда утверждали: — даст

Бог! Есть бог! Поэт — устройчив:
Всё — стол ему, всё — престол!
Но лучше всего, всех стойче —
Ты,— мой наколенный стол!

К трем физическим мерам прибавились новые, возникшие в художественном мире Цветаевой. Четвертое измерение для этого стола — его свойство быть помощником в поэтическом творчестве; и в таком смысле паперть, край колодца, пласт старой могилы — это тоже стол. Пятое измерение рождается из близости слов *стол* — *престол*; поэт — он же и монарх, он повелевает в собственном, им творимом, им воображенном мире, где правят иные законы.

А законы эти отчетливее, полнее всего раскрываются в метафоре.

Присмотримся к метафорам Маяковского и попытаемся через них определить некоторые — разумеется, не все! — характерные свойства мира, созданного поэтическим гением Маяковского. Будем идти не от стихов, а от понятий. Как, например, изображается в метафорах Маяковского в р е м я?

В поэме «Флейта-позвоночник» (1915) читаем:

Может быть, от дней этих,
жутких как штыков острия,
когда столетия выбелят бороду,
останемся только
ты
и я,
бросающийся за тобой от города к городу.

Столетия — старцы с белыми бородами. Речь, однако, не о столетиях — о времени, границы которого неведомы. Отвлеченное понятие времени стало пугающе точным, физически ощутимым и зримым — живыми существами. Последовательность, логическое построение образа Маяковского нимало не заботит — здесь же рядом время дано в другой метафоре:

Но мне не до розовой мякоти,
которую столетия выжуют.
Сегодня к новым ногам лягте!
Тебя пою,
накрашенную, рыжую.

Столетия и здесь — живые существа, но совсем иные: скорее всего, это какие-то быки, вяло жующие привычную жвачку.

Иначе метафоризируется понятие времени в «Войне и мире» (1915—1916). Эта поэма — вопль человека, яростно протестующего против кровопролития мировой войны, ее убийств, ее ужаса.

Слушайте!
Из меня
слепым Вием
время орет:
«Подымите,
Подымите мне
веков веки!»

Или немного дальше:

А может быть,
больше
у времени-хамелеона
и красок никаких не осталось.
Дернется еще
и ляжет,
бездыхан и угловат.
Может быть, дымами и боями охмеленная,
никогда не поднимется земли голова.

Время — слепой Вий, жаждущий прозреть и все понять («Подымите мне веки!..»), время — хамелеон, утративший свои цвета и готовый к смерти. О страшном времени кровавой войны еще сказано:

Дни!
Вылазьте из годов лачуг!
Какой раскрыть за собой
еще?
Дымным хвостом по векам волочу
оперенное пожарами побоище.

Это время — время чудовищной войны, и оно само стало скопищем жутких чудовищ. А вот другое,— поэт ждет любимую, она не пришла, наступает полночь:

Полночь, с ножом мечась,
догнала,
зарезала,—
вон его!
Упал двенадцатый час,
как с плахи голова казненного.

(«Облако в штанах», 1914—1915)

Здесь время, и убийца, и убитый — в одной и той же строфе. Отчаяние, охватившее поэта, рождает безумную метафорическую образность, необычайную по силе впечатляемости, бредовую, более всего похожую на галлюцинации, на ночной кошмар.

И каждый раз, когда Маяковский будет говорить о времени или о какой-нибудь частице его — столетии, годе, дне, минуте, секунде,— перед нашими глазами будут появляться фантастические существа — звери, птицы, люди, великаны, карлики,— которые, оказывается, населяют поэмы Маяковского, угнездясь в его метафорах.

Возьмем другое понятие — внутренняя жизнь человека. Верный привычному и привычно поэтическому словоупотреблению, Маяковский часто говорит *сердце* или *душа*. Но во что превращаются у него эти слова! Вот начало «Облака в штанах», где «действие» протекает внутри — внутри читателя и поэта:

Вашу мысль,
мечтающую на размягченном мозгу,
как выжиревший лакей на засаленной кушетке,
буду дразнить об окровавленный сердца лоскут,
досыта изъиздеваюсь, нахальный и едкий.

У меня в душе ни одного седого волоса,
и старческой нежности нет в ней!..

Все отвлеченное, общее стало не только конкретным, но и пугающе фантастическим. Перед нами метафорическая сцена, которую, при всей ее кажущейся определенности, до

конца осмыслить и увидеть нельзя. Поэт предстает в облике тореадора, махающего перед глазами быка красной мулетой. Но ведь это не бык, а жирный лакей, валяющийся на грязной кушетке,— и перед его лицом поэт размахивает красным лоскутом, собственным сердцем. «Я открою ленивому, праздному обывателю подлинную трагедию человеческих страданий» — вот что сказано в этих нагроможденных друг на друга, отрицающих одна другую метафорах; впрочем, у Маяковского сказано гораздо больше, чем можно истолковать прозой,— прежде всего его метафоры не рассказывают о трагедии, а являются ее непосредственной действительностью. В той же поэме он, предрекая год революции, скажет:

Уже ничего простить нельзя.
Я выжег души, где нежность растили.
Это труднее, чем взять
тысячу тысяч Бастилий!

И когда
приход его,
мятежом оглашая,
выйдете к спасителю —
вам я
душу вытащу,
растопчу,
чтоб большая! —
и окровавленную дам, как знамя.

Здесь душа — дважды, перед нами две метафоры, обе яркие и совершенно разные: души людей, в которых растили нежность и которые поэт выжег (сравним с пушкинским «глаголом жечь сердца людей»), и душа поэта, которую он вытащит и, растоптав, превратит в окровавленное знамя.

Хорошо, когда в желтую кофту
душа от осмотров укутана! —

говорится несколькими строчками ниже. А еще дальше — озорная концовка третьей главы:

Может быть, Иисус Христос нюхает
моей души незабудки.

Маяковский — поэт напряженнейшей духовной жизни, многообразных психологических переходов. Но все эти внутренние движения превращаются в зримые сцены, эпизоды, развернутые метафорические картины. В «Прологе» к поэме «Флейта-позвоночник» (1915) поэт говорит, что посвящает поэму тем женщинам, которые волновали его воображение. Дана следующая метафорическая сцена:

За всех вас,
которые нравились или нравятся,
хранимых иконами у души в пещере,
как чашу вина в застольной здравице,
подъемлю стихами наполненный череп.

Поэт хочет вспомнить их, и выражено это в такой развернутой метафоре:

Память!
Собери у мозга в зале
любимых неисчерпаемые очереди.
Смех из глаз в глаза лей.
Белыми свадьбами ночь ряди...

Все умозрительное приобретает резкие очертания, все становится объемом, существом, предметом. Вот — *мозг.* Он был «засаленной кушеткой», на которой валялась «мысль», как лакей. Теперь это фантастический дворец или владелец дворца, в зале у которого можно собрать вереницы прекрасных женщин.

В этом мире высокое стало низким, а низкое — высоким; отвлеченные идеи стали живыми тварями, населяющими небывало многомерное пространство; внутреннее стало внешним, материальным; привычно красивое исказилось, приобрело черты преувеличенные, часто уродливые. Стоит ли после этого удивляться, когда мы видим у Маяковского, что громадные пространства мнутся под ногами идущего человека:

Версты улиц взмахами шагов мну...

(«Флейта-позвоночник», 1915)

Что любовь становится костром:

И только
боль моя
острей —
стою,
огнем обвит,
на несгорающем костре
немыслимой любви.

(«Человек», 1916—1917)

Или скопищем небывалых тварей:

...это сквозь жизнь я тащу
миллионы огромных чистых любовей
и миллион миллионов маленьких
грязных любят...

(«Облако в штанах»)

Или — в той же поэме — не то зверьком, не то ребенком:

Откуда большая у тела такого:
должно быть, маленький,
смирный любеночек.
Он шарахается автомобильных гудков.
Любит звоночки коночек.

А волнение, тревога, напряженное ожидание превращаются в драматический эпизод, в котором главным действующим лицом оказывается персонаж по имени Нерв:

Проклятая!
Что же, и этого не хватит?
Скоро криком издерется рот.

Слышу:
тихо,
как больной с кровати,
спрыгнул нерв.

И вот,—
сначала прошелся
едва-едва,
потом забегал,
взволнованный,
четкий.
Теперь и он, и новые два
мечутся отчаянной чечеткой.

Рухнула штукатурка в нижнем этаже.

Нервы —
большие,
маленькие,
многие! —
скачут бешеные,
и уже
у нервов подкашиваются ноги!

Каков же художественный мир Маяковского, если опираться только на эти примеры?

Это мир, где все общие понятия стали физической реальностью;

где живут бесчисленные фантастические чудовища, большинство которых — ожившие умозрительности;

где нет такой привычно высокой вещи, которая бы не была снижена до уровня повседневной обыденщины, грубой прозы;

где нет такой самой обыденной, самой прозаической вещи, которая не могла бы выражать самую высокую, самую поэтичную идею;

где слово из условного названия вещи, идеи само становится вещью или живым существом;

где нарушены привычные связи между вещами и событиями, где поэтическое безумие одерживает верх над трезвой логичностью.

Уметь прочесть поэтическое произведение — значит прежде всего осознать закономерности, управляющие художественным миром каждого данного поэта. Нередко даже опытные критики отмечают частности, детали, совпадения или несовпадения отдельных элементов с реальной действительностью; «...Дробя цельную действительность и

целостный мир художественного произведения, они делают то и другое несоизмеримым: мерят световыми годами квартирную площадь» — так пишет замечательный ученый Д. С. Лихачев, и он продолжает: «Изучая отражение действительности в художественном произведении, мы не должны ограничиваться вопросом: «верно или неверно» — и восхищаться только верностью, точностью, правильностью. Внутренний мир художественного произведения имеет еще свои собственные взаимосвязанные закономерности, собственные измерения и собственный смысл, как система» [1].

В поэзии закономерности такого внутреннего мира полнее всего раскрываются в одной из первооснов поэтического творчества — в метафоре.

---

[1] Д. Лихачев Внутренний мир художественного произведения. «Вопросы литературы», 1968, № 8, стр. 75—76.

Глава четвертая

СЛОВО КАК ОБРАЗ

Природа поэзии соответствует ее имени. Ведь поэзия есть искусство изображать человеческие действия и художественно изъяснять их для назидания в жизни.

Феофан Прокопович, «О поэтическом искусстве», 1705

МЕДЛЕННОЕ СЛОВО „МЕДЛЕННО“

«Он медленно поднял голову, взглянул на меня и произнес слабым и невнятным голосом...» Так у Пушкина в «Капитанской дочке» (1836). «Я оглянулся и увидел в стороне груду снега, которая осыпалась и медленно съезжала с крутизны». Это фраза из пушкинского «Путешествия в Арзрум» (1829). Как видим, и в том и в другом случае наречие «медленно» является смысловым знаком — оно, конечно, в тексте необходимо, но сквозь звучание слова светится его смысл, само же оно физически как бы не существует. Не все ли равно, какой оно длины — два слога в нем, три или четыре? Не все ли равно, какие звуки его составляют, сколько гласных и согласных? (Я немного преувеличиваю — все это не совсем безразлично, но при сопоставлении со стихом можно все-таки исходить из такого предположения.)

Это же самое слово попадает в стих. И с ним вдруг происходят волшебные изменения:

Но гаснет краткий день — и в камельке забытом
Огонь опять горит — то яркий свет лиет,
То тлеет медленно,— а я пред ним читаю
Иль думы долгие в душе моей питаю.

(Пушкин, «Осень», 1833)

Вторая строчка приведенного отрывка быстрая, бодрая; она состоит из коротких, двусложных и односложных слов, и у большинства двусложных ударение падает на второй слог — это придает каждому слову порывистую звуковую энергию: «Огонь опять горит...» А неударные слоги так чередуются с ударными:

_ _́ _ _́ _ _́

И внезапно это бодрое ритмическое движение резко меняется: появляется длинное трехсложное слово, и меняется соотношение ударных и неударных:

То тлеет медленно...

_ _́ _ _́ _ _̊

Вместо трех ударений — всего два. И это замедляет движение стиха, оно словно гаснет — так, как гаснет еле тлеющий огонь в камельке. Но это еще не все: слово *медленно* как бы становится еще длиннее благодаря тому, что перед ним стоит очень по звукам похожее на него слово *тлеет* — получается четыре одинаковых гласных подряд, слоги *ме-дле* предвосхищены сходными слогами *тле-ет*. Длина и звучание слова *медленно* теперь выражают идею медленности. Слово потеряло свою прозрачность, оно сгустилось, стало звуковой материей, и этому способствует еще следующее полустишие, ритмически точно такое же: *Иль думы долгие* — здесь тоже пропущено последнее ударение:

_ _́ _ _́ _ _̊

Может быть, это случайность? Но вот другие примеры, когда Пушкин изображает тем же словом ту же идею:

В теченье медленном река
Вблизи плетень из тростника
Водою сонной омывала.

(«Руслан и Людмила», 1817—1820)

Здесь такое же «удлинение» и, значит, замедление эпитета сходным предшествующим ему словом с тремя гласными *е* — *в теченье медленном.*

Или в предсмертных стихах Ленского:

И память юного поэта
Поглотит медленная Лета... —

где удвоено сочетание *ле.*

Может быть, длина слова еще выразительнее в другом его варианте — *медлительно.* Элегия «Желание» (1816) написана пятистопным ямбом, в котором Пушкин любил, как он признавался сам в поэме «Домик в Коломне», «цезуру на второй стопе». На протяжении всех двенадцати строк этой элегии цезура неукоснительно выдержана, и всегда перед цезурой два, а то и три слова, кроме начальной строки,— здесь место этих слов занимает одно, выражающее и вместе с тем изображающее идею медленности:

Медлительно влекутся дни мои,
И каждый миг в унылом сердце множит
Все горести несчастливой любви
И все мечты безумия тревожит.
Но я молчу; не слышен ропот мой;
Я слезы лью...

Кроме длины, художественное значение здесь приобретают и гласные звуки: ударное *и* в слове *медлительно* подхвачено звуками *и* в словах *дни мои,* и это еще больше замедляет движение строки.

Напомним, как звучит это слово у другого поэта, Н. Заболоцкого, в уже цитированном выше стихотворении «Гроза»:

Я люблю...
Эту молнию мысли и медлительное появленье
Первых дальних громов — первых слов на родном языке.

Здесь слишком длинное слово ломает регулярность пятистопного анапеста, который был бы сохранен, выбери поэт более короткий эпитет, например, слово «медленное». Однако, желая усилить ритмическую изобразительность слова, Заболоцкий предпочел нарушить метр и взял самое длинное и самое «медленное» из всех существующих в русском языке для выражения этой идеи слов. Вот схема этой строки — в скобки заключен и «лишний» слог, и тот слог, на котором пропущено ударение:

— — —́ — — —́ — — (—) —́ — — (○) — — —́ —

Оба слога в скобках резко тормозят стих, придают ему медлительность, сообщая слову, несущему необходимый смысл, звуковую образность.

Н. Асеев рассказывает, что Маяковский однажды спросил его, нельзя ли укоротить такое, например, прилагательное, как «распростирающееся». Нет, нельзя, отвечал Асеев, потому что здесь две приставки и две надставки: *рас* — *про* и *щее* — *ся*. «Как ни неуклюже звучит, а правильно растягивает пространство в длину»[1]. Так понимать слово может только поэт. Потому что для поэта нет и не может быть понятия «неуклюже», а есть — образ. У Пастернака в стихотворении «Урал впервые» (1917) начало такое, что уже ничего более неуклюжего себе и представить нельзя:

Без родовспомогательницы, во мраке, без памяти,
На ночь натыкаясь руками, Урала
Твердыня орала и, падая замертво,
В мученьях ослепшая, утро рожала.

Какое чудовищное слово — «родовспомогательница» — длиною в 8 слогов! А что при этом делается с метром, бедным амфибрахием в первой строке:

— ○ — — — —́ — — — — —́ — — —́ — —

---

[1] Н. Асеев. Кому и зачем нужна поэзия? М., 1961, стр. 280.

Больше он, амфибрахий, почти не нарушается. А здесь Пастернаку эта неуклюжесть нужна: так, именно так, в таких вот уродливых муках корчится «твердыня Урала», рожая утро.

БЫСТРОЕ СЛОВО „БЫСТРО"

Само по себе, взятое вне словесного окружения, слово «быстрый» тоже лишено изобразительности. В «Капитанской дочке» (1836) читаем: «Зурин громко ободрял меня, дивился моим быстрым успехам; и после нескольких уроков, предложил мне играть в деньги». Или в «Арапе Петра Великого» (1827) о царе Петре: «Ибрагим не мог надивиться быстрому и твердому его разуму, силе и гибкости внимания и разнообразию деятельности». В обеих этих фразах звуковой состав более или менее безразличен, нейтрален. Однако есть в этом слове такое сочетание звуков, которое может быть осмыслено, может превратиться в образ. Когда Пушкин пишет:

Быстрей орла, быстрее звука лир,
Прелестница летела, как зефир...—

(«Монах» 1813)

то само повторение слова сообщает его звукам смысл. Но вот как повышается его образность в стихотворении А. Полежаева «Четыре нации» (1827), где дается шуточная характеристика француза:

Он царь и раб,
Могущ и слаб,
Самолюбив,
Нетерпелив,
Он быстр, как взор,
И пуст, как вздор.

Усеченное прилагательное *быстр* здесь воспринимается в ряду с другими краткими, односложными словами, которые к тому же содержат и сходные звуки — *ст, зр: взор, пуст, вздор*. В этих коротких, торопливых строчках *быстр*

звучит необыкновенно кратко, динамично. Нечто подобное в пушкинских стихах из «Онегина» (глава VII, строфа 51):

Ее привозят и в Собранье.
Там теснота, волненье, жар,
Музыки грохот, свеч блистанье,
Мельканье, вихорь быстрых пар...

Быстрых повторяет звуки, содержащиеся в слове *блистанье,* — *ст,* оно включается в ряд стремительных перечислений: *грохот, блистанье, мельканье, вихорь... пар.*

Так же в стихах начинают образно осмысляться и синонимы слова «быстро» — такие, как «скоро», «вдруг».

Вот как может зазвучать «скоро» в контексте стиха. Пример из 7-й главки поэмы Б. Пастернака «Спекторский» (1925—1931). Герой приезжает домой, в Москву. Первый стих относится к городу:

Многолошадный, буйный, голоштанный...
Скорей, скорей навстречу толкотне!
Скорей, скорее к двери долгожданной!
И кажется — да, да! Она в окне!

Скорей, скорей! Его приезд в секрете.
А вдруг, а вдруг?.. О, что он натворил!
Тем и скорей через ступень на третью
По лестнице без видимых перил.

Клозеты, стружки, взрывы перебранки,
Рубанки, сурик, сальная пенька.
Пора б уж вон из войлока и дранки.
Но где же дверь? Назад из тупика!..

Семикратное повторение слова вызывает в нем такие звуковые силы, которые иначе были бы незаметны. Да и внутренние связи звуков (*ре — ре — ре — е*) ведут к тому же:

Скорей, скорей навстречу толкотне!

И в других строках (*е — ре — е — ре — е — ре — е — е — ре*):

Тем и скорей через ступень на третью...
По лестнице...
Клозеты... перебранки...

А ритмическое сопоставление двух словесных пар усиливает впечатление:

Скорей, скорей!..
А вдруг, а вдруг?..

Спекторский лихорадочно спешит. Авторский текст Пастернака звучит как внутренний монолог, в котором спешка эта выражена так, словно монолог одновременен действиям героя: вот он видит Москву, вот устремляется к двери, вот видит ее в окне, вот несется по лестнице и, ошибившись, мчится назад... Поэтическое слово не повествует о действиях, оно воплощает эти действия непосредственно, оно принуждает читателя к сопереживанию, к соучастию.

В «Евгении Онегине» рассказан балет. Рассказан так, что слова всеми своими смысловыми и звуковыми свойствами участвуют в создании движущейся словесной картины:

Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другою медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола;
То стан совьет, то разовьет,
И быстрой ножкой ножку бьет.

(Глава I, строфа 20)

Танец Истоминой мы видим так, будто сами сидим в зрительном зале,— нет, лучше! Потому что — глазами Пушкина, который приобщает нас и к поэзии балета, и к поэзии

звучащего слова. Балерина стоит посреди сцены, стоит неподвижно и непостижимо, «одной ногой касаясь пола...». Уже в этом стихе нам слышится какое-то ритмичное, равномерное движение — так здесь распределены ударения четырехстопного ямба:

Од-ной но-гой ка-са-ясь по-ла...

О самом же этом движении будет сказано только в следующем стихе:

Другою медленно кружит...

Наречие *медленно* выделено ритмически — на это слово приходится пропуск ударения, пиррихий:

— —́ — —́ — —̊ — —́

Медленно становится еще медленнее оттого, что этой строке предшествует фраза с деепричастием («касаясь»), а еще раньше — длинная фраза, в которой несколько неторопливых определений стоят перед сказуемым и подлежащим («...стоит Истомина»). Но главное, благодаря чему мы ощущаем намеренную затянутость начала этого описания и медлительность слова *медленно*, главное — это перемена темпа и всех звуков в следующем стихе:

И вдруг прыжок, и вдруг летит...

Неподвижность, затянутость сменяется необычайной стремительностью, воплощенной в слове, которое похоже на взрыв: *вдруг*. Да еще это слово повторено дважды, да еще на ударении стоят сходные звуки: *вдруг — прыжок — вдруг* (*ук — ок — ук*).

Так в звучаниях слов передана внезапность прыжка. А полет Истоминой тоже передан словесными звучаниями, теперь уже другими:

...летит,
Летит, как пух от уст Эола...

Повторение глагола *летит*, переливы гласных *у — у — э — о — а*, все это — звуковая картина полета. И последний стих дополняет эту движущуюся картину — в нем тоже распределение ударений и сочетание звуков рисуют танец:

И быстрой ножкой ножку бьет.

— ⁄ — ⁄ — ⁄ — ⁄

Наречию *медленно* в пушкинской строфе противоположны два слова: *вдруг* и *быстрой*. Слова здесь так поставлены, что *медленно* оказывается звуковым образом той идеи, которую слово в себе несет. То же и *вдруг*,— может даже показаться, что в русском языке слово *вдруг* специально придумано, чтобы служить звуковым изображением внезапности.

Нет, это не так, не язык придумал, а поэт так это слово поставил, поэт так организовал русскую речь, что каждый звук оказался носителем смысла.

КРУПНЫЙ ПЛАН СЛОВА

Проза и поэзия пользуются одним и тем же материалом — словом. Как, однако, различно отношение к своему материалу в этих столь же похожих, сколь и разных искусствах!

В 1930 году Иван Бунин написал цикл «Кратких расска́зов», крохотных мгновенных зарисовок. Вот одна из этих миниатюр, называется она «Полдень»:

«Полдневный жар, ослепительный блеск неподвижного желтого пруда и его желтых глинистых берегов. Пригнали стадо на обеденный отдых — коровы залезли в охвостье пруда, стоят в воде по брюхо. Рядом радостный визг, крик, хохот,— раздеваются и бросаются в воду девки. Одна через голову сорвала с себя серую замашную рубаху и кинулась так дико, что я тотчас вспомнил Нил, Нубию. Черноволоса и очень смугла телом. Груди — как две темных тугих груши».

Великолепная проза! Прочитав эти десять строк, мы отчетливо видим и пейзаж, и стадо, и смуглую красавицу,

бросившуюся в воду, мы ощущаем зной летнего полдня и любуемся лихими купальщицами. Сопоставим этот прозаический текст со стихотворением, написанным тем же автором, И. Буниным, двумя десятилетиями раньше,— оно тоже называется «Полдень» (1909):

Горит хрусталь, горит рубин в вине,
Звездой дрожит на скатерти в салоне.
Последний остров тонет в небосклоне,
Где зной и блеск слились в горячем сне.

На баке бриз. Там, на носу, на фоне
Сухих небес, на жуткой крутизне,
Сидит ливиец в белом балахоне,
Глядит на снег, кипящий в глубине.

И влажный шум над этой влажной бездной
Клонит в дрему́. И острый ржавый нос,
Не торопясь, своей броней железной
В снегу взрезает синий купорос.

Сквозь купорос, сквозь радугу от пыли,
Струясь, краснеет киноварь на киле.

В прозаическом рассказе слова строят зримый, пластический образ — «ослепительный блеск неподвижного желтого пруда и его желтых глинистых берегов». Можно, пожалуй, слово «блеск» заменить синонимом, который чуть-чуть ухудшит звучание фразы, а все-таки терпим: например, «сверканье», «сиянье», «блистанье». То же относится к слову «жар»: возможна подстановка «жара» — «зной». Выбор того, а не другого слова продиктован оттенками смысла и стилистическими нюансами. Так, «жар» звучит более торжественно, чем его синоним женского рода, который является словом бытового обихода.

Стихотворение «Полдень», посвященное похожей **теме** и совсем иной ситуации, принципиально отличается другим отношением и к образности вообще, и к слову, строящему эту образность.

Первая строфа сталкивает самое близкое с самым далеким, самое конкретное и малое с самым общим и большим: графин вина на столе в кают-компании — и небо, бескрайность моря, пылающий воздух. Конкретное становится еще более конкретным благодаря выбору слова: не графин, а *хрусталь*, не красное вино, а *рубин*, не стол, а *скатерть*. Ощущение знойного воздуха над гладью моря дано странной метафорой, объединяющей несоединимое: зной — блеск — сон, да еще слову «сон» придан эпитет «горячий». Столь же странна и другая метафора: «остров *тонет* в небосклоне»,— здесь небо отождествляется с морем, пространство приобретает физическую ощутимость.

Во второй строфе возникает неожиданный образ снега: снег — метафора пены, которую взбивает корабельный винт. Но эта метафора осложнена другой, еще более неожиданной,— метафорическим причастием «кипящий». Итак, пена — это *кипящий* снег. Дальше образ пены-снега развивается: нос судна «в снегу взрезает синий купорос» — поразительно по зрительной точности, но и, разумеется, совершенно алогично.

Удивительным свойством слов, которые составляют это стихотворение, является их выделенность. В начальных строках выделен повторяющийся глагол «горит» и другой, параллельный ему,— «дрожит». Но повторение глаголов ведет к тому, что выделяются не только эти сказуемые, но и соответствующие им существительные-подлежащие: «Горит хрусталь, горит рубин в вине, звездой дрожит...» «Хрусталь», «рубин» и, наконец, «звездой» — все это резко подчеркнуто всем строем стиха. Слова «зной и блеск» сами по себе, именно как слова, сливаются вроде как бы в одно слово,— это, в частности, связано с тем, что в большинстве строк стихотворения имеется цезура на второй стопе (после четвертого слога): «Горит хрусталь...», «Звездой дрожит...», «На баке бриз...», «Сухих небес...», «Глядит на снег...», «И влажный шум...». Слияние слов «зной и блеск» оказывается звуковым образом того смысла, который они выражают — «...зной и блеск *слились* в горячем сне». Слились зной и блеск, но слились и слова, обозначающие эти понятия.

Интересна начальная строка третьей строфы: здесь говорится о том, что однообразный шум моря усыпляет человека, сидящего на носу судна и глядящего вниз, на волны.

Как это выражено? Строкой: «И влажный шум над этой влажной бездной...», где само повторение эпитета является **образом** этой монотонности, навевающей сон. И следующая фраза с этой точки зрения удивительна: она передает идею неуклонной медленности движения, и медленность выражена самим построением фразы, охватывающей две с половиной строки:

...И острый ржавый нос,
Не торопясь, своей броней железной
В снегу взрезает синий купорос.

Как нетороплива эта фраза! Она замедлена всеми возможными средствами: и эпитетами «острый ржавый», и вставным деепричастием «не торопясь», и уточнением «своей броней железной», повторяющим уже сказанное эпитетами, и метафорами «в снегу», «купорос»... Итак, здесь мы сталкиваемся с тем, что **синтаксис стал образом медленности**, о которой идет речь в этой фразе.

Ряд других слов выделен поэтом всевозможными средствами: *на баке бриз* — повторением начального *б*; *в белом балахоне* — звуковым совпадением начальных слогов: *бел — бал; влажный* — повторением целого слова; *купорос* — повторением слова и к тому же его техничностью, как и другого слова — *киноварь*. В конце стихотворения цветовой контраст синего (купорос) и красного (киноварь) создает особую эмоциональную атмосферу, которой и определяется содержание вещи.

И. Бунин — поэт действительности, он, ликуя, видит неповторимые, единственно точные подробности материального бытия; он с предельной зрительной ясностью фиксирует детали. Можно ли точнее, лучше, зримее сказать, чем у него в заключительных строках: «Сквозь купорос, сквозь радугу от пыли, струясь, краснеет киноварь на киле»!

Крупный план — этот термин из области кино, взятый в переносном смысле, поможет нам охарактеризовать особенности стиховой речи. В поэзии звучащее слово дается крупным планом. В рассмотренном стихотворении почти каждое слово выделено, тем или иным способом подчеркну-

то, превращено в образ. Впрочем, не только слово — в стихах все языковые средства начинают изображать то, что в прозе они выражают.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО ЛИ СЛОВО?

Есть, конечно, в языке немало слов, которые и по происхождению изобразительны [1]. Прежде всего это слова звукоподражательные. Например: *шушукать, балаболка, колокол, барабан, бабахнуть, бухнуть, громыхать*. Но изобразительно ли такое слово, как *лепет*? Возможно. Ощутить это в отдельно взятом слове трудно. Поэзия восстанавливает исконную изобразительность слова, присущую ему от века, или сообщает ему новую звуковую образность, рождающуюся в контексте.

Вешний трепет, и лепет, и шелест,
Непробудные дикие сны,
И твоя одичалая прелесть —
Как гитара, как бубен весны.

(А. Блок, «Кармен», 8, 1914)

Слово *лепет* становится образным оттого, что рядом с ним похожие на него *трепет и шелест* и что образуется цепочка гласных *е:*

Вешний трепет, и лепет, и шелест...

Или в другом стихотворении той же блоковской «Кармен» приобретает яркую образность слово *таянье* благодаря тому, что оно соединено звуками с другими словами —

---

[1] Об этом можно прочесть в интереснейшей книге А. М. Газова-Гинзберга «Был ли язык изобразителен в своих истоках?». М., «Наука», 1965.

линий и *пенье*, употребленными метафорически — пенье линий, то есть неотчетливость, зыбкость, исчезновенье контуров:

Сердитый взор бесцветных глаз.
Их гордый вызов, их презренье.
Всех линий — таянье и пенье.
Так я вас встретил в первый раз.
В партере ночь. Нельзя дышать...
Нагрудник черный близко, близко...

Образности этих трех слов — «линий таянье и пенье» — способствует то, что их объединяет центральный согласный звук *н*, во всех трех случаях смягченный — *нь*.

В 1829 году Пушкин совершил поездку по Кавказу и написал уже цитированное выше «Путешествие в Арзрум». Там есть следующие строки:

«Дорога шла через обвал, обрушившийся в конце июня 1827 года. Таковые случаи бывают обыкновенно каждые семь лет. Огромная глыба, свалясь, засыпала ущелие на целую версту и запрудила Терек. Часовые, стоявшие ниже, слышали ужасный грохот и увидели, что река быстро мелела и в четверть часа совсем утихла и истощилась. Терек прорылся сквозь обвал не прежде, как через два часа. То-то был он ужасен!»

Тот же самый случай — в стихотворении «Обвал» (1829). Привожу пока лишь три строфы из пяти:

Оттоль сорвался раз обвал,
И с тяжким грохотом упал,
И всю теснину между скал
Загородил,
И Терека могущий вал
Остановил.

Вдруг, истощась и присмирев,
О Терек, ты прервал свой рев;
Но задних волн упорный гнев
Прошиб снега...
Ты затопил, освирепев,
Свои брега.

И долго прорванный обвал
Неталой грудою лежал,
И Терек злой под ним бежал,
И пылью вод
И шумной пеной орошал
Ледяный свод.

Каждой строфе стихотворения соответствуют две-три прозаических фразы «Путешествия в Арзрум». Дело, однако, не в различном количестве слов, но в их различном качестве: для стихов Пушкин отбирает другие слова, а те, которые совпадают, преображаются под влиянием ритма и звукового окружения.

Прежде всего о словах других: Пушкин-поэт, в отличие от Пушкина-прозаика, широко пользуется архаизмами — *оттоль, с тяжким грохотом, могущий, рев, освирепев, ледяный.*

Видимо, такой отбор лексики связан с тем, что в прозе спокойно рассказывается о некоем единичном происшествии, а в стихах это же происшествие вырастает до грандиозного обобщения — мы видим борьбу природных стихий, которые схватываются, как дикие звери, и все-таки оказываются в подчинении у человека.

Вспомним, что последняя строфа гласит:

И путь по нем широкий шел:
И конь скакал, и влекся вол,
И своего верблюда вел
Степной купец,
Где ныне мчится лишь Эол,
Небес жилец.

Говоря о повседневности человеческой жизни, Пушкин обходится без славянизмов. Он использует их, только изображая схватку стихий — Терека с обвалом, водяного потока со снегами.

Как же преображаются те слова, что встречаются и в прозе и в стихах? Остановимся на слове «обвал».

В прозе оно обладает своим смыслом — и только. Как сказано в «Словаре языка Пушкина», это: «1) Падение оторвавшейся части горы или снежных масс. 2) Обрушив-

шиеся с гор глыбы, скалы» (т. III, стр. 9). В стихе, однако, происходят качественные сдвиги. Обратим прежде всего внимание на то, сколько раз в первой из приведенных строф повторяется один и тот же звук: сор*вал*ся об*вал*, у*пал*, *скал*, *вал* — пять раз. К тому же из этих пяти слов четыре стоят на рифме, и первое — глагол «сорвался» — предшествует слову «обвал», как бы предсказывая его звучание. Кстати, в прозе Пушкин предпочел причастие «обрушившийся» — там ему звуковые совпадения не нужны. Читая всю строфу, мы словно слышим «тяжкий грохот» (а в прозе «ужасный грохот»), гул медленно падающей «огромной глыбы» (так в прозе) — грохот этот звучит в повторяющихся звуках: *вал* — *вал* — *пал* — *скал* — *вал*. Но ведь глыба падает только в первых двух стихах — именно они богато оркестрованы, в них на ударных местах звучат гулкие открытые *о* и *а:*

Отголь сорвался раз обвал,
И с тяжким грохотом упал...

Последующие подхваты этих звучаний кажутся уже отзвуком умолкшего грохота:

и всю теснину между скал
Загородил,
и Терека могущий вал
Остановил.

А в глаголах, стоящих в укороченных стихах, уже звучит закрытый звук *и*. Отметим, что дважды целую строку занимает одно слово: *загородил, остановил* — здесь тоже длина слова становится образом выражаемого им смысла.

Дальше, однако, про «обвал». Пушкин возвращается к этому слову через строфу; опять та же четырехкратная рифма на *ал*, та же — и совсем-совсем другая, потому что теперь эти гулкие «алы» приглушены шипящими согласными *ж* и *ш*: *лежал, бежал, орошал.* Изобразительное различие *п, к* с одной стороны и *ж, ш* — с другой в том, что первые отличаются мгновенностью, а значит, и энергичностью произнесения, тогда как вторые, шипящие, длительны. Создается иной звуковой образ, статический, соответствующий изменению темы.

В стихе, как видим, осмысляется вся звуковая материя

слова. Теперь уже кажется, что слово «обвал» так и задумано языком — как музыкальный образ грозной и внезапной стихии, ибо в его *б, в, ал*, в месте его ударения чудятся и гул, и внезапность, и грозность.

Однако вся эта образность — свойство не самого слова, а слова, стоящего в стихе. И она весьма условна, то есть очень часто она зависит от того, как поэт захочет осмыслить избранное им слово.

КАКОВО ЗВУЧАНИЕ СЛОВА „ТЕРЕК"?

В кавказских стихах Пушкина и Лермонтова слову «Терек» придана грандиозность. Вот несколько примеров.

У Пушкина:

И Терека могущий вал
Остановил.

(«Обвал», 1829)

Меж горных стен несется Терек,
Волнами точит дикий берег,
Клокочет вкруг огромных скал,
То здесь, то там дорогу роет,
Как зверь живой, ревет и воет,—
И вдруг утих и смирен стал.

(1829)

У Лермонтова:

Терек воет, дик и злобен,
Меж утесистых громад...
. . . .
Но, склонясь на мягкий берег,
Каспий дремлет и молчит;
И, волнуясь, буйный Терек
Старцу снова говорит...

(«Дары Терека», 1839)

По камням струится Терек,
Плещет мутный вал;
Злой чечен ползет на берег,
Точит свой кинжал...

(«Казачья колыбельная песня», 1840)

В глубокой теснине Дарьяла,
Где роется Терек во мгле...
. . . .
Лишь Терек в теснине Дарьяла
Гремя нарушал тишину;
Волна на волну набегала,
Волна погоняла волну.

(«Тамара», 1841)

Из всех этих примеров видно, как слово «Терек», входя в русский поэтический язык, приобрело высокоторжественное звучание. Пушкин ставил его в среду величавых славянизмов, окружал стремительными, динамичными и возвышенными глаголами. Лермонтов вскрывал его звуковой строй, ставя рядом фонетически близкое к нему — благодаря совпадению первого слога — слово *теснина*, слова *буйный, злобен, воет*, похожие на него благодаря расположению ударения (по схеме хорея). Кажется, слово «Терек» уже закрепилось в нашем сознании таким, каким его создали поэты прошлого века. Но пришел Маяковский, и вот что его стих делает с названием кавказской реки:

От этого Терека
в поэтах
истерика.
Я Терек не видел.
Большая потерийка.
Из омнибуса вразвалку
сошел,
поплевывал
в Терек с берега,
совал ему
в пену
палку.

(«Тамара и Демон», 1924)

И вдруг мы видим, что торжественное *Терек* может быть даже смешным. Оно рифмует с *истерикой* и, что совсем уже неожиданно, с пренебрежительно-уменьшительным *потерийка*. Маяковский так играет звуками, так нагнетает внутренние рифмы — в каждой строке они есть,— что музыкальный образ, созданный Пушкиным и Лермонтовым, не может не распасться,— ведь этот образ был совершенно условным.

ЗВУКОВЫЕ МЕТАФОРЫ

Маяковский любил сближать далекие по смыслу, но неожиданно похожие по звучанию слова и таким сближением заново осмыслять звуковую материю поэтических слов. Такое осмысление нужно поэту для каждого данного случая — впрочем, иногда оно может приобрести более общее значение и остаться в числе признаков, вообще характеризующих слово. В поэме «Владимир Ильич Ленин» есть такое сочетание: «задолицая полиция». В 1925 году Маяковский написал поэму с любопытным названием «Летающий пролетарий», неожиданно осмысляя звуковую форму слова *пролетарий* от глагола *летать* или даже *пролетать;* это сближение — не только в заголовке, но и во многих строках поэмы:

Недаром
пролетали —
очищен небий свод.
Крестьянин!
Пролетарий!
Снижайте самолет.

Но очень важно для Маяковского, чтобы такие сближения слов были содержательны. Он отрицал в этом смысле практику символистов, когда, по словам Маяковского, «материал бессознательно ощупывался от случая к случаю» и когда «аллитерационная случайность похожих слов выдавалась за внутреннюю спайку, за неразъединимое родство». Зато Маяковского восхищали опыты Велемира Хлебникова — поэта, которого он считал своим учителем и

называл Колумбом «новых поэтических материков, ныне заселенных и возделываемых нами». Он приводил строки Хлебникова:

Леса лысы.
Леса обезлосили. Леса обезлисили...—

и восклицал: «...не разорвешь — железная цепь». Этой цепи Маяковский противопоставлял звукопись Бальмонта:

Чуждый чарам черный челн...—

и писал об этой строке, что здесь все «само расползается»[1].

Слова *пар* и *парус* друг другу чужды, но Леонид Мартынов неожиданно открывает их родственность в стихотворении о том, что дизельный двигатель сменил и парусные суда, и пароходы:

Нет,
Мы не так препятствия тараним.
Заменены на наших кораблях
И пар
И парус
Внутренним сгораньем,
Чтоб кровь земли
Пылала в дизелях.

(«Вот корабли прошли под парусами...», 1952)

Звуковая похожесть подчеркнула выявленное поэтом смысловое родство слов; она может, напротив, подчеркивать противопоставление понятий:

Из смиренья не пишутся стихотворенья,
И нельзя их писать ни на чье усмотренье.
Говорят, что их можно писать из презренья.
Нет!
Диктует их только прозренье.

(1948)

---

[1] В. Маяковский. В. В. Хлебников (1922). Полн. собр. соч., т. 12, М., 1959, стр. 24.

Критики писали о случайной словесной вязи в некоторых стихах Л. Мартынова. Ложное заключение! Мартынов сближает слова, где звучание сходно, и благодаря этой внешней похожести выступает с еще большей отчетливостью их внутренняя противоположность: *стихотворенье*, то есть поэзия, в известном смысле противоположно и *смиренью*, и, с другой стороны, чьему-то *усмотренью*, то есть команде. А *презренье* к своим врагам, к враждебной поэзии или далекому от нее начальствующему обывателю противоположно мудрому *прозренью* будущего.

Для современной поэзии эти сближения слов-образов очень важны, ими пользуются очень разные, очень далекие друг от друга поэты. Путь к таким сближениям показал В. Хлебников, который считал «лес», «лис», «лось» и «лыс» «склонениями корня слова» («леса обезлосели, леса обезлисели, леса облысели»).

Рассказывая о строителях Сибирского Востока, Юнна Мориц сближает слова *роба* и *рыба*, и этому звуковому совпадению соответствует и зрительная близость, порождающая яркую метафору:

Пыли верблюжий пух.
Роба — по-рыбьи —
плюх!
Нет,
чтобы лечь,
как вещь!
Плещет, как рыба лещ.

(«Мыс Желания», 1961)

В том же стихотворении о тех же ребятах говорится, что они

Вольной волны
вольней,

и в этой строке слово *волна* осмысляется как связанное с эпитетом *вольная*.

Виктор Соснора, первая книжка которого вышла в 1962 году, особенно привержен к таким словесным столкновениям.

Мой лес!
Мой густой
деревянный добряк!
Скажи, ты готов
к дикарям-декабрям?

(«Январский ливень», 1962)

Или:

Бегают листья — красные лисы...

Или:

Лыжи лижут ловко
плавные сугробы...

Итак, в системе стихотворения звуковая перекличка слов становится соответствием, музыкальным образом, входящим в целостную образную систему, созданную поэтом.

Поэзия, как сказано, тянется к сжатости, к максимальной концентрированности словесной формы. Можно утверждать, что в стихах существует звуковая или, если угодно, музыкальная метафора: сопряжение слов-понятий по звуковому сходству, которое ведет к расширению смыслового объема каждого из сопрягаемых слов, вступающих в музыкальную перекличку.

В строке Маяковского

Где он, бронзы звон или гранита грань...

смысл каждого из аллитерирующих слов углублен. Рядом с «бронзой» стоит «звон», подчеркивающий свойство бронзы, которое выражено, как мы теперь замечаем, звуками в самом наименовании металла. Звучание слова «грань» рядом с «гранитом» обнажает внутреннюю форму слова, скрытую в нем метафору (глагол «гранить»). Конечно, в таких перекличках нет обязательности—например, слово «брынза» на слух почти не отличается от названия звучного металла, однако оно не вызывает соответствующих ассоциаций. Чтобы они возникли, необходимо, чтобы значение сло-

ва придало составляющим его звукам соответствующую осмысленность.

Если этого не происходит, то возникает внешнее, пустое сопоставление похожих слов, то самое, против чего так энергично протестует Новелла Матвеева в сонете «Созвучия» (1963):

Зачем скрывать! — и я люблю созвучья.
Простая муза тоже не глуха.
Люблю созвучья — веточки и сучья
Таинственного дерева — Стиха.

Вот только не люблю, когда созвучья —
Как на сосне березовые сучья.

ПОЭЗИЯ О СЛОВЕ

Что же удивительного в том, что поэтическому слову посвящено так много прекрасных стихотворений? Ведь само по себе слово в поэзии превращается в реальную вещь, имеющую форму, протяженность, — оно выделено всеми средствами стиха, оно становится сгустком звуковой материи и начинает жить самостоятельной жизнью. «Сначала появлялись тонкие белые вены и слабо обрисовывались рука или нога, затем стали видны стекловидные кости и сложная сеть артерий, наконец, мышцы и кожа — сперва в виде легкой туманности, которая быстро становилась все более плотной и непрозрачной». Это Г. Уэллс рассказывает о том, как Человек-невидимка стал доступен зрению. Так и невидимое в прозе слово обретает в стихах зримую материальность. Но герой Уэллса, Гриффин, стал виден, когда умер. Слово же, попадая в стих, приобретая физические свойства и черты, становится — нет, не вещью, это было бы неверным определением, а уж скорее чем-то вроде живого существа.

Кто только не писал о поэтическом слове, кто не изумлялся его волшебным качествам, его всемогуществу! Можно было бы составить большую антологию стихов, героем которых является Слово. Немало строк посвятил слову Маяковский,— для него оно и орудие творчества, и вещь,

с которой нужно обращаться бережно во избежание неприятностей:

Начнешь это
слово
в строчку всовывать,
а оно не лезет —
нажал и сломал.

Зато настоящие, счастливо найденные поэтом слова — грандиозные аккумуляторы жизненной энергии:

Эти слова
приводят в движение
тысячи лет
миллионов сердца.

(«Разговор с фининспектором о поэзии», 1926)

Обращаясь к пролетарским поэтам, Маяковский призывает их к единству действия, к дружной совместной работе:

Чем нам
делить
поэтическую власть,
сгрудим
нежность слов
и слова-бичи,
и давайте
без завистей
и без фамилий
класть
в коммунову стройку
слова-кирпичи.

(«Послание пролетарским поэтам», 1926)

Последние строки, которые Маяковский набросал в своей записной книжке — самые, может быть, потрясающие строки его лирики, — посвящены могуществу поэтического слова:

Я знаю силу слов я знаю слов набат
Они не те которым рукоплещут ложи
От слов таких срываются гроба
шагать четверкою своих дубовых ножек
Бывает выбросят не напечатав, не издав,
Но слово мчится подтянув подпруги,
звенит века и подползают поезда
лизать поэзии мозолистые руки.
Я знаю силу слов...

(Маяковский набросал эти строки почти без знаков препинания — мы так их и воспроизводим.)

Строем своей песенной поэзии далек от Маяковского А. Прокофьев. Но и для него слово — один из важнейших героев его стихов. Кем только оно не оборачивается на наших глазах! Слово меняет облик — от страницы к странице, от строки к строке. И каждый облик слова-оборотня возможен, он соответствует нашему о нем представлению. Вот в одном только стихотворении какая горсть метафор, как будто противоречащих друг другу, а на деле охватывающих слово с разных сторон:

Слова мы не на паперти
Выпрашиваем где-то,
Они у нас на скатерти
Сверкают, самоцветы.

Они у нас рассеяны,
Из золота отлиты,
Они у нас весенние,
Дождем весенним мыты.

Они у нас, они у нас...
Они как молнии из глаз.

(«Приглашение к путешествию», 1960)

Метафоры обгоняют друг друга, пересекаются, сплетаются. Слова оборачиваются то девушками, то слитками, то самолетами, то мотыльками, то пряниками. А потом они предстают нам солдатами —

Я вывожу их утром рано,
И на путях моих крутых
Любовно смотрят ветераны
На новобранцев молодых,

Поставленных в полки и роты
В моем разбуженном краю...

или рабочими ребятами, которые

Всё шли
и, словно в проходной,
сдавали номера...

или диковинными зверьками, как в стихотворении, посвященном Николаю Тихонову:

С тобой давно мы ладом ладили,
Сдружила крепко нас Нева,
Где мы с тобой не только гладили,
Но и ерошили слова!

Поэзия слова у Прокофьева иная, чем у Маяковского, потому что и само слово в песенной поэзии Прокофьева иное, чем у его старшего собрата. Несмотря на необузданную метафоричность, у Маяковского прямой смысл ораторского слова, в котором концентрируется гигантская энергия мысли и чувств, всегда точен. У Прокофьева слово не столько значит, сколько поет, переливается звуковыми оттенками и ладами, растворяется в стремительном напеве, который закручивает, не позволяет вглядеться в отдельное слово.

Мастером такого народно-песенного слова был Борис Корнилов, как никто умевший заставить слово плясать, петь, переливаться словно лады гармоники:

На краю села большого —
пятистенная изба...
Выйди, Катя Ромашова,
золотистая судьба.
Косы русы,
кольца,
бусы,

сарафан и рукава,
и пройдет, как солнце в осень,
мимо песен,
мимо сосен,—
поглядите, какова.
У зеленого причала
всех красивее была,—
сто гармоник закричало,
сто девчонок замолчало —
это Катя подошла.
Пальцы в кольцах,
тело бело,
кровь горячая весной,
подошла она,
пропела:
— Мир компании честной.

(«Прощание», 1934)

Поэзия слова у Маяковского, с одной стороны, у Корнилова и Прокофьева с другой — разная потому, что эти поэты по-разному воспринимают функцию слова в стихе. Слово и тут и там превращается в образ, но это различные по качеству своему образы. У Маяковского каждое слово — всеми средствами синтаксиса и ритма — выделено, оно сгущает в себе множество смыслов, интонацию, переживание. Каждое слово Маяковского произносится не в общем потоке фразы, а отдельно, оно как бы выкрикивается. Попробуйте прочитать цельной фразой строку: «Шкурой ревности медведь лежит когтист», и вы ровно ничего не поймете. Стих этот значит, однако, вот что: ревность утихла, или, в метафорической системе Маяковского, когтистый медведь ревности затих, и теперь он лежит смирно, как шкура (шкурой).

И Маяковский написал эти слова в строке так, чтобы почти каждое отчеканивалось отдельно:

Шкурой
ревности медведь
лежит когтист.

(«Юбилейное», 1924)

Прокофьеву и Корнилову система выделений слов чужда. Строй их стихов противоположен: слова сливаются в единый мелодический поток, который у них оказывается важнее отдельных слов.

Совсем иное отношение к поэтическому слову у Вадима Шефнера, мастера слова точного, полносмысленного, весомого, тщательно отобранного. В стихотворении «Слова» (из сборника «Нежданный день» (1955) Шефнер пишет:

...Словом можно убить, словом можно спасти,
Словом можно полки за собой повести.

Словом можно продать, и предать, и купить,
Словом можно в разящий свинец перелить.

Но слова всем словам в языке у нас есть:
Слава, Родина, Верность, Свобода и Честь.

Повторять их не смею на каждом шагу,—
Как знамена в чехле, их в душе берегу.

. . . .

Пусть разменной монетой не служат они,—
Золотым эталоном их в сердце храни!

И не делай их слугами в мелком быту —
Береги изначальную их чистоту.

Когда радость — как буря иль горе — как ночь,
Только эти слова тебе могут помочь!

А Осипа Мандельштама терзает то, что слово не соответствует явлению или мысли, что оно существует отдельно от называемых им вещей, что оно никогда не может с этими вещами или мыслями отождествиться. Поэтому так часто он пишет о слове забытом, непроизнесенном, умершем, превратившемся в тень и, как продолжает Мандельштам, обращаясь к древнегреческой мифологии, спустившемся в царство мертвых, в подземные чертоги Аида:

Я слово позабыл, что я хотел сказать.
Слепая ласточка в чертог теней вернется,
На крыльях срезанных, с прозрачными играть
В беспамятстве ночная песнь поется.

Не слышно птиц. Бессмертник не цветет.
Прозрачны гривы табуна ночного.
В сухой реке пустой челнок плывет.
Среди кузнечиков беспамятствует слово...

(1920)

Слово бесконечно богато возможностями, и, становясь фактом поэзии, оно разными путями превращается в образ. Это может быть образ музыкальный, пластический, ассоциативный, стилистический. Для нас, однако, важно подчеркнуть то общее, что объединяет всех поэтов,— превращение слова как такового в образ.

Глава пятая

СТИЛЬ И СЮЖЕТ В ПОЭЗИИ

Самый ничтожный предмет может быть избран стихотворцем; критике нет нужды разбирать, что́ стихотворец описывает, но как описывает.

А. Пушкин

ПЕРЕВОД С РУССКОГО НА РУССКИЙ

— Как это так? Разве переводят с русского языка опять на русский?

Переводят. И не какие-нибудь чудаки, а все люди. Да и все мы занимаемся этим делом изо дня в день.

...Ребята играли на тротуаре. Олег бросил мяч в своего одноклассника Севу и случайно разбил витрину продуктового магазина. Прибежал завмаг, вызвал милицию, был составлен акт. Вот несколько строк из этого документа: «Мы, нижеподписавшиеся, настоящим актом удостоверяем, что в результате попадания мячом, брошенным учащимся 7-а класса школы №... Романовым Олегом в среднюю витрину магазина «Плодоовощторг», оказалось разбитым пятимиллиметровое стекло размером $1{,}5 \times 2$ м и таким образом магазину причинен материальный ущерб в сумме...»

Наутро Олега вызвал директор школы и строго произнес:

— Расскажи, как это случилось.

Олег сказал:

— Мы играли на улице, я бросил мяч в Васильева, он увернулся, а мяч у меня сорвался и полетел вбок, и случайно ударился в витрину, и стекло треснуло, а потом вывалилось и разбилось. Тут пришел зав и стал ругаться, а милиционер написал бумагу...

Директор недовольно поморщился:

— Вот что, Романов, сядь за этот стол и напиши письменное объяснение.

Олег долго пыхтел и сочинял, наконец перед директором легло его заявление, где не вполне вразумительно, но

зато очень солидно было сказано: «Во время игры в мяч на улице я случайно броском мяча повредил витрину, то есть стекло разбилось вдребезги, что привело к появлению заведующего, вызвавшего милицию, после чего был составлен протокол, доведенный до сведения школьной администрации, известившей моих родителей...»

А на другой день в стенгазете, в отделе «Вилы в бок», появилась сатирическая заметка, где, между прочим, говорилось: «Выстрелив прямой наводкой по укреплениям противника, наш герой, неустрашимый Олег Р., попал не промахнувшись в оборонительные сооружения из свеклы и капусты. Поскольку, однако, между ним и этими сооружениями располагалось препятствие в виде стекла, оно и было разительным ударом устранено с пути. После успешной артиллерийской подготовки...»

Можно вообразить себе еще много разных положений, в которых прозвучала бы повесть о выбитом стекле. И каждый раз эта повесть была бы той же самой по содержанию и совсем другой по форме. Вчитайтесь: мы дали несколько версий этой истории, и для каждой версии пришлось выбрать и другие слова, и другие фразы. Олег вряд ли мог бы ошибиться и, например, своему младшему брату рассказать о выбитом стекле в таких выражениях, в каких он повествовал о своем проступке директору школы. Брат просто ничего бы не понял. А разве он сказал бы директору: «Стекло — трах — как посыплется...» Об этом случае можно написать и стихи — опять все будет звучать по-новому, слова и выражения будут другими.

В своем письменном объяснении Олег пересолил, нагромоздив одно причастие на другое, но он верно почувствовал стиль административной речи. Конечно, деловые документы, вроде приведенного акта, бывают написаны излишне канцелярским или, как говорится, суконным языком. Но и после исправления их стиль останется все-таки административным стилем деловых бумаг, а не научным, не публицистическим, не ироническим, не разговорным, не просторечным, не библейским.

Писатели широко пользуются живущими в языке возможностями — по-разному сказать об одном и том же. «Писать единственно языком разговорным,— значит не знать языка»,— замечал Пушкин. Впрочем, не только писатели — ведь каждый из нас владеет множеством стилей и

применяет их постоянно, приспособляясь к жизненным обстоятельствам.

Эта элементарная история с мячом и разбитой витриной рассказана здесь для того, чтобы напомнить читателю, какими многообразными синонимическими средствами располагает язык. Для поэзии стили речи еще важнее, чем для прозы.

ПОЭЗИЯ РАСТЕТ ИЗ ПРОЗЫ

«Прозаик целым рядом черт, — разумеется, не рабски подмеченных, а художественно схваченных,— воспроизводит физиономию жизни; поэт одним образом, одним словом, иногда одним счастливым звуком достигает той же цели, как бы улавливает жизнь в самых ее внутренних движениях».

Эти слова написал Некрасов, поэт, который, казалось бы, поставил своей главной творческой целью как можно более тесное сближение обиходного языка прозы с поэтической речью. Однако это сближение речевых потоков, это обогащение поэтического стиля за счет разговорного просторечия не означает ни сближения прозы и поэзии как видов искусства, ни устранения необходимых художественных различий между ними. В одной из своих лучших статей о стихах С. Я. Маршак писал: «Может ли быть мастерство там, где автор не имеет дела с жесткой и суровой реальностью, не решает никакой задачи, не трудится, добывая новые поэтические ценности из житейской прозы, и ограничивается тем, что делает поэзию из поэзии, то есть из тех роз, соловьев, крыльев, белых парусов и синих волн, голубых нив и спелых овсов, которые тоже в свое время были добыты настоящими поэтами из суровой жизненной прозы?»[1] Маршак, конечно, прав: настоящая поэзия создается из прозы — в том смысле, что источником поэтического искусства обычно служат не стихи поэта-предшественника, а действительность, казавшаяся, может быть, недостойной поэтического воплощения. Это, однако, не дает

---

[1] С. Маршак. Собр. соч., т. IV. М., Гослитиздат, 1960, стр. 169—170.

права заключать, что прозаическая речь, ставшая материалом для построения стиха, остается прозой в стиховом облачении. Даже предельно прозаические пушкинские строки действенны не тем, что они — проза, а тем, что содержат явное и потому радующее читателя противоречие между обыкновенностью словаря и необычайностью музыкально-ритмического звучания четырехстопного ямба:

В последних числах сентября
(Презренной прозой говоря)
В деревне скучно: грязь, ненастье,
Осенний ветер, мелкий снег,
Да вой волков. Но то-то счастье
Охотнику! не зная нег,
В отъезжем поле он гарцует,
Везде находит свой ночлег,
Бранится, мокнет и пирует
Опустошительный набег.

Подумав, что первые строки приведенной строфы из пушкинского «Графа Нулина» (1825) — обыкновенная «презренная проза», мы жестоко ошибемся. Это проза, однако не обыкновенная; главное ее свойство в следующем: ей любо красоваться тем, что она проза. Слова, входящие в эти фразы, и фразы, заключенные в эти строки, значат далеко не только то, что им свойственно значить в ином, нестиховом окружении. Вот, скажем, так:

«В последние дни сентября в деревне очень скучно: грязно, дует пронизывающий осенний ветер, сыплется мелкий снег да волки воют...»

Почти все слова, казалось бы, те же, но и совсем другие: они стали нейтральными, незаметными, они несут лишь смысловую информацию. В стихах Пушкина над смысловой преобладает информация «избыточная»: слова, говоря о самих себе, еще и навязываются читателю, требуют его реакции на то, что они — «презренная проза», ждут его улыбки. И эта внесмысловая «избыточность» слов, эта их игра становится особенно ощутимой на крутых переходах от одного стиля к другому. Только что была простая, подчеркнуто обыденная разговорная речь, и вдруг слог меняется: «... не зная нег, в отъезжем поле он гарцует...»

Появляются: и деепричастный оборот, и высокое слово «нега» в еще более возвышающем его множественном числе (ср.: «Давно, усталый раб, замыслил я побег в обитель дальнюю трудов и чистых нег») — здесь оно выступает в качестве поэтического синонима для понятия «удобство», «комфорт» — и, наконец, бесспорно старинное и поэтому возвышенно-поэтическое сочетание: «пирует опустошительный набег...» («пировать что-нибудь», то есть устраивать пиршество по поводу чего-нибудь,— такое старинное словоупотребление у Пушкина очень редко, почти не встречается).

Значит, во второй половине строфы речь красуется не своей обыденностью, а иным — праздничной выспренностью; но и здесь стилистическая окраска сгущена, усилена и сама по себе, и своей противопоставленностью «низменной прозе» первых пяти строк. Несколько ниже похожее противопоставление:

Три утки полоскались в луже,
Шла баба через грязный двор
Белье повесить на забор,
Погода становилась хуже —
Казалось, дождь идти хотел...
Вдруг колокольчик зазвенел.

Кто долго жил в глуши печальной,
Друзья, тот, верно, знает сам,
Как сильно колокольчик дальный
Порой волнует сердце нам.
Не друг ли едет запоздалый,
Товарищ юности удáлой?
Уж не она ли?..

Столкновение разных стилей очевидно и до предела выразительно. Оно захватывает все слова без исключения (*утки, лужа, баба, грязный двор, белье, забор, погода, дождь* — в первой строфе, а во второй — *сердце, друзья, друг, товарищ, юность, она*). Обратим внимание, что в первом куске лишь одно прилагательное (*грязный двор*), а восемь существительных лишены определений, тогда как во втором из шести существительных четыре сопровождаются эпитетами, всякий раз поставленными после определяемого

слова. Инверсия, то есть нарушение привычного порядка слов, носит условно-поэтический, возвышающий характер: «в глуши печальной», «колокольчик дальный», «друг... запоздалый», «юности удалой». Все эпитеты стоят на рифме — именно они оказываются в центре внимания читателя, который от полного отсутствия эпитетов первой из приведенных строф мгновенно переходит в область их неограниченного господства.

Эпитет — это внимание к качественной стороне бытия, а потому ярчайший признак эмоционального отношения к миру. Второй кусок логически не страдает от опущения всех эпитетов: «...кто долго жил в глуши, друзья, тот, верно, знает сам, как колокольчик порой волнует нам сердце. Не друг ли едет, товарищ юности?..» Однако теперь строки утратили присущую им выразительность — ее несли логически избыточные эпитеты.

Этот второй пример, как сказано, похож на первый, но не тождествен ему. Там высокий слог, характеризующий бурбона-охотника, пародийно-ироничен; в один ряд поставлены стилистически противоположные глаголы: с одной стороны, «бранится, мокнет...», с другой—«...и пирует опустошительный набег». Во втором примере, в лирическом отступлении-воспоминании, интонация величаво-поэтической грусти лишена даже тени пародийности, она звучит с живой непосредственностью, выразившейся в обращении к друзьям, восклицаниях («как сильно...», «боже мой!»), вопросах («Не друг ли?..», «Уж не она ли?..»), отрывистых фразах, настоящее время которых синхронно событию, возрожденному воспоминанием поэта: «Вот ближе, ближе... Сердце бьется...»

Характеристика героини «Графа Нулина», Натальи Павловны, тоже дана стилистическими средствами, то есть косвенным путем. Правда, о ней сказано, что она получила нерусское воспитание, но эмоционально эта информация выражена в иностранном звучании слов:

...в благородном пансион
У эмигрантки Фальбала.

...четвертый том
Сентиментального романа:
Любовь Элизы и Армана...

«Иностранность» усиливается с появлением графа Нулина, которого предваряет французское слово «экипаж» (ср. выше «у мельницы коляска скачет...» — там слово-образ еще не нужно для характеристики Нулина) и рифмующее с ним французское обращение слуги: Allons, courage! («Бодритесь!») Да и длинный список материального и духовного багажа графа Нулина имеет не столько смысловое, сколько стилистическое значение:

В Петрополь едет он теперь
С запасом фраков и жилетов,
Шляп, вееров, плащей, корсетов,
Булавок, запонок, лорнетов,
Цветных платков, чулков à jour,
С ужасной книжкою Гизота,
С тетрадью злых карикатур,
С романом новым Вальтер Скотта,
С bons-mots парижского двора,
С последней песней Беранжера,
С мотивами Россини, Пера,
Et cetera, et cetera.

Содержание поэмы Пушкина, как видим, далеко не исчерпывается смысловым содержанием слов и фраз, ее составляющих. Оно образуется столкновением, противопоставлением и сопоставлением стилистических планов, присущих словам и синтаксическим оборотам,— оно глубже и порой важней непосредственно данного смыслового содержания, с точки зрения которого, как иронически заключает сам Пушкин, поэма сводится лишь к одному: к тому, что

...в наши времена
Супругу верная жена,
Друзья мои, совсем не диво.

Впрочем, с позиции смыслового содержания и «Домик в Коломне» учит лишь тому, что

Кухарку даром нанимать опасно;
Кто ж родился мужчиною, тому
Рядиться в юбку странно и напрасно:

Когда-нибудь придется же ему
Брить бороду себе, что несогласно
С природой дамской... Больше ничего
Не выжмешь из рассказа моего.

Нет, выжмешь! Поэма «Домик в Коломне» совсем не о том написана,— Пушкин дразнит читателя, играя на противоречии между смысловым содержанием и тем содержанием специально поэтическим, которое дано не в логическом смысле текста, а в его стилистической экспрессии.

Понятие «содержания», таким образом, сдвигается. Пушкинские иронические морали, завершающие «Графа Нулина» и «Домик в Коломне», именно об этом и говорят читателю: возникают как бы ножницы между непосредственно воспринимаемым смыслом и подлинным содержанием поэтического произведения. Иногда эти ножницы раздвигаются настолько широко, что, казалось бы, теряется даже связь между логическим смыслом и реальным поэтическим содержанием. Чаще всего такое восприятие вызвано неумением прочитать стихи как стихи, исходя из внутренних закономерностей, свойственных этому искусству, а не из закономерностей прозы.

СТИЛЬ И СМЫСЛ

В 1834 году Е. А. Баратынский, один из первых лириков «золотого века» русской поэзии, создал гениальную миниатюру из восьми строк:

Болящий дух врачует песнопенье.
Гармонии таинственная власть
Тяжелое искупит заблужденье
И укротит бунтующую страсть.
Душа певца, согласно излитая,
Разрешена от всех своих скорбей;
И чистоту поэзия святая
И мир отдаст причастнице своей.

Стихотворение это — философское, в нем идет речь о соотношении духа и поэзии: в каком бы ни оказалась смяте-

нии душа поэта, как бы она ни была удручена совершенным несправедливым поступком или произнесенным ложным словом («тяжелое... заблужденье»), как бы она ни была замутнена, искажена слепыми порывами стихийного чувства («бунтующая страсть»), искусство, творимое поэтом, исцелит страждущую душу, вернет ей равновесие, доброту, покой. Стихотворение построено на раскрытии начального утверждения, формулированного в первом стихе:

Болящий дух врачует песнопенье.

В сущности, здесь уже все сказано,— и, что особенно важно, сказано в словах, близких к библейской, евангельской речи. В Евангелии эта фраза могла бы звучать примерно так: «Болящий (то есть страдающий, страждущий) дух уврачует вера». Баратынский спорит с религиозным воззрением на человека: нет, не вера, не раскаяние, не угрызение совести полнее всего исцелит мятущуюся, грешную душу поэта, а — песнопенье. Искусство он ставит в ряд с верой или даже выше веры. Искусство занимает место религии. Потому так важен эпитет к «поэзии» — «святая»; это тоже слово из религиозного обихода, как и причастие «разрешена» и все предложение: «Душа... разрешена от всех своих скорбей», как и глаголы «искупит», «укротит», да и редкостное существительное «причастница». У Пушкина, например, оно встречается один только раз, в пародийной речи господа бога, обращенной к деве Марии:

Краса земных любезных дочерей,
Израиля надежда молодая!
Зову тебя, любовию пылая,
Причастницей ты славе будь моей...

(«Гавриилиада», 1821)

«Будь причастницей»—то есть причастись. Слово «причастник (причастница)» в словаре Даля снабжено пометой *црк.* (то есть «*церковное*») и объяснено как «причащающийся святых тайн» — оно связано с существительными церковного обихода «причащение», «причастие». «Причастие» иначе называется «святые дары» или «святые тайны».

Разумеется, этот комплекс значений сопряжен у Баратынского с эпитетами «таинственная» (власть), «святая» (поэзия). Согласно христианскому представлению, причастие (причащение святых тайн) ведет к очищению души верующего от греховных помыслов. Значит, у Баратынского сказано: душа должна причаститься поэзии, тогда она обретет чистоту и мир. Вот почему душа — «причастница» поэзии.

А что такое поэзия? Это — форма существования божества («святая»), она обладает чистотой и миром. И это прежде всего гармония, которой свойственна «таинственная власть» над душой. Замечательное слово «согласно» здесь означает «гармонически»; «согласно излитая» — то есть «излившаяся в гармонии».

Так смысл стихотворения Баратынского углубляется и, по меньшей мере, удваивается: в нем речь не только о том, что поэтическая гармония исцеляет «болящий дух» от угрызений совести и страстей и что она вносит мир, покой и чистоту в хаос внутренней жизни человека, но еще и в том, что поэзия уравнивается с богом, а преданность поэзии и вера в нее — с религией. Второй смысл стихотворения Баратынского содержится не в прямых утверждениях автора, а в стиле отдельных слов и словосочетаний; стиль обогащает вещь новым, дополнительным содержанием, вводит как бы второй сюжет, оказывающийся не менее важным, чем сюжет основной, легко различимый на первый взгляд.

Стиль относится, казалось бы, к форме, но измените его — вы измените содержание. Вот почти та же мысль, высказанная Баратынским в одном из писем к П. А. Плетневу (1831): «Мне жаль, что ты оставил искусство, которое лучше всякой философии утешает нас в печалях жизни. Выразить чувство — значит разрешить его, значит овладеть им. Вот почему самые мрачные поэты могут сохранять бодрость духа». Нас сейчас интересует не разница между поэзией и прозой — она тут вполне очевидна. В письме Плетневу рассуждение Баратынского начисто лишено второго плана: здесь нет и тени того библейского стиля, который формирует глубину смысла в стихотворении, созданном три года спустя.

„СТИХИ И ПРОЗА, ЛЕД И ПЛАМЕНЬ...“

Поставим рядом роман Диккенса «Домби и сын» (1848) и стихотворение О. Мандельштама, которое носит то же название (1913). Вот оно:

Когда, пронзительнее свиста,
Я слышу áнглийский язык —
Я вижу Оливера Твиста
Над кипами конторских книг.

У Чарльза Диккенса спросите,
Что было в Лондоне тогда:
Контора Домби в старом Сити
И Темзы желтая вода.

Дожди и слезы. Белокурый
И нежный мальчик Домби-сын;
Веселых клерков каламбуры
Не понимает он один.

В конторе сломанные стулья;
На шиллинги и пенсы счет;
Как пчелы, вылетев из улья,
Роятся цифры круглый год.

А грязных адвокатов жало
Работает в табачной мгле —
И вот, как старая мочала,
Банкрот болтается в петле.

На стороне врагов законы;
Ему ничем нельзя помочь.
И клетчатые панталоны,
Рыдая, обнимает дочь.

Эти 24 строки содержат сгусток впечатления от двухтомного романа, они передают его атмосферу, его эмоциональное содержание. Попробуем подойти к этим строкам как к прозе. Прежде всего возникнет недоумение — почему

в стихотворении о Домби автор начинает с героя другой книги, Оливера Твиста? Не потому ли, что его фамилия рифмуется со словом «свист»? Трезвого читателя удивит, почему именно тогда, в старом Лондоне, была «Темзы желтая вода»,— куда ж она делась с тех пор? Ведь не изменила же вода свой цвет? А что значит многозначительное, но загадочное сочетание «дожди и слезы»? Как эти понятия связаны между собой, и к тому же с Домби-сыном, о котором сообщается лишь три разрозненных факта: нежность, белокурость, серьезность? Какое отношение имеют сломанные стулья к мальчику Полю — с одной стороны, и к цифрам, роящимся как пчелы (странный образ!) — с другой? Что за грязные адвокаты работают каким-то жалом (одно на всех!) и откуда взялся какой-то банкрот в петле? Конечно, покойнику уже нельзя помочь, это ясно и без комментариев, но почему автор перед лицом семейной трагедии считает нужным выделить «клетчатые панталоны»? Ведь это — бесчеловечное эстетство.

Да, конечно, имя Оливера Твиста появляется в рифме к слову «свист», и это не смешно, а серьезно: в звукосочетании «Твист» поэту и слышится эта рифма, и видится некий образ коммерческой Англии XIX века, образ диккенсовских мальчиков, гибнущих в бесчеловечном мире конторских книг, цифр, бумаг. Вот о неизбежной гибели человека и написал свое стихотворение русский поэт, выделив этот и в самом деле центральный мотив из огромного многопланового романа. Не будем здесь пересказывать диккенсовский роман — его сложность характерна для беллетристики XIX века. В стихотворении Мандельштама тоже есть сюжет, но он другой: обобщенное столкновение между бюрократическим миром деловой конторы и судьбой слабого живого существа. Мир дан читателю отдельными впечатляющими штрихами: кипы конторских книг; Темзы желтая вода; сломанные стулья; шиллинги и пенсы; как пчелы... роятся цифры; табачная мгла. Среди этого мира, как рыбы в воде, веселые клерки и грязные адвокаты. Образ адвокатов соединяется с окружающим их миром: цифры роятся в конторе круглый год «как пчелы, вылетев из улья»; и тотчас вслед за этими цифрами-пчелами в стихотворении возникает жало адвокатов, по ассоциации с пчелами связанное.

На этом грязном фоне возникают фигура мальчика — белокурого, нежного, чуждого «веселым клеркам» и «гряз-

ным адвокатам», и облик рыдающей дочери, потерявшей обанкротившегося отца. Но их отец — плоть от плоти того мира, где смеются клерки и жалят адвокаты; поэт сказал об этом лишь средствами стиля:

И вот, как старая мочала,
Банкрот болтается в петле.

Поэзия, которой овеян Поль Домби, не относится к отцу, — ведь он и появляется-то в стихотворении уже как покончивший с собой банкрот, появляется мерзко-прозаическим, едва ли не комичным трупом—«как старая мочала». Эта чуть комическая проза делового лондонского Сити позволяет в последних двух строках соединить обе темы стихотворения: прозаическую тему мертвых вещей и поэтическую — человеческого страдания. Погибший торгаш был существом внешнего, показного бытия, а его дочка испытывает подлинное человеческое горе:

И клетчатые панталоны,
Рыдая, обнимает дочь.

Если приложить к стихотворению Мандельштама прозаическую мерку — оно описательно-литературное, да и к тому же невнятное, алогичное, модернистски-иррациональное. Если рассмотреть его по законам поэзии — оно оживет и наполнится ярким гуманистическим содержанием; оказывается, оно воюет за человека и человеческую душу — против мира барышников и накопителей, против торгашества.

Мы взяли краткий пример: двухтомный роман сжат в стихотворении, содержащем примерно 75 слов, они могут поместиться на четверти страницы. К тому же Мандельштам свободно обошелся с романом о Домби. Подчиняясь законам поэтической сгущенности, он спрессовал вместе Оливера Твиста и Домби, обострил все ситуации. Есть и в романе «веселые клерки» — это, например, остряк из бухгалтерии, который, когда появлялся мистер Домби, «мгновенно становился таким же безгласным, как ряд кожаных пожарных ведер, висевших за его спиною» (ч. I, гл. XIII), или рассыльный Перч. Однако маленький Поль Домби с ними не встречается — нет таких обстоятельств, при которых он мог

бы понимать или не понимать их каламбуры. Противоположности сведены вместе в одной строфе и обострены рифмами. В романе Диккенса нет и адвокатов, «жало» которых «работает в табачной мгле» — они остаются за кулисами изображения. Контора Домби действительно терпит крах, но старый Домби не кончает с собой — он лишь намерен это сделать, пряча за пазухой нож, который собирается вонзить себе в грудь, но дочь Флоренс останавливает его: «Внезапно он вскочил с искаженным лицом, и эта преступная рука сжала что-то, спрятанное за пазухой. Вдруг его остановил крик — безумный, пронзительный, громкий, страстный, восторженный крик,— и мистер Домби увидел только свое собственное отражение в зеркале, а у ног свою дочь» (ч. II, гл. XXIX). Может быть, самоубийство попало в стихотворение из другого романа Диккенса — «Николас Никльби». Законы развития поэтического сюжета потребовали от Мандельштама иной развязки: в стихах диккенсовский идиллический happy end («счастливый конец») оказался совсем невозможным, и поэт повернул действие, завершив его трагически. Другое искусство, другая художественная логика. И, повторим, другое отношение к слову — материалу искусства.

Многие страницы, рассказывающие о старом Лондоне, дали всего двустишие; характеристика Домби-сына, которой Диккенс посвятил столько фраз, уместилась в одной строфе, потребовала всего десяти слов. Конечно, эти слова и те же, что в романе, и совсем не те. Атмосфера диккенсовской Англии воссоздается не столько характером пластических образов, сколько стилистикой поэтического словаря. Уродливый мир конторы рисуется иностранными звучаниями: *контора Домби, Сити, Темза, клерков каламбуры, шиллинги, пенсы, адвокаты, банкрот, панталоны*. Да еще в строках то и дело возникает — «пронзительнее свиста» — английское звучание: *у Чарльза Диккенса спросите... в старом Сити... сломанные стулья...* Дело, однако, не столько в звуках, сколько в том, что читателю раскрывается смысловое, стилистическое, ассоциативное богатство слова. Таково сочетание «дожди и слезы», дающее и климатическую, и эмоциональную атмосферу как торгового Лондона, так и диккенсовского романа. Или сочетания «белокурый и нежный мальчик», эпитеты «желтая вода», «грязные адвокаты», «старая мочала»...

Разумеется, и в художественной прозе слово несет с собой, кроме смысла, свой стиль. Но в прозе атмосфера стиля создается на более или менее обширном пространстве всеми составляющими этот стиль элементами. В стихах, на сжатом, предельно спрессованном поэтическом языке, достаточно одного намека, одного ярко-индивидуального слова, представляющего тот или иной речевой или литературный стиль, одного оборота — и стилистическая характеристика готова.

ДВА МИРА — ДВА СТИЛЯ

Нередко в литературном произведении сталкиваются два противоположных мира: уродливый мир мещанских будней, корыстных расчетов, себялюбивых мелких страстей — и прекрасный мир возвышенных духовных стремлений, самоотверженного благородства, поэтической любви и преданности. В прозе для такого противопоставления требуются десятки и сотни страниц. В поэзии иногда достаточно нескольких строк или строф. Мы уже видели, как в одном из стихотворений цикла «Стол» (1933) Марина Цветаева противопоставляла поэта жалким обывателям:

Вы — с отрыжками, я — с книжками,
С трюфелем, я — с грифелем,
Вы — с оливками, я — с рифмами,
С пикулем, я — с дактилем.

Здесь мир мещан выражен словами: *отрыжки, трюфель, оливки, пикуль,* мир труженика-поэта — простыми, но в этом тексте высокими словами: *книжки, грифель, рифмы, дактиль.* Слова второго ряда тем ярче звучат, что они по звучанию очень похожи на слова того первого, «обывательского» ряда: *трюфель — грифель, пикуль — дактиль, отрыжки — книжки.*

Цветаева здесь придает простым словам возвышенное звучание, торжественный смысл. Но поэт может воспользоваться и теми стилистическими оттенками, которыми обладают слова или обороты сами по себе. Каждому читателю, даже и неискушенному в стилистических тонкостях, понятно, что слово «прилизанный», сказанное, например, об

университетском профессоре, звучит прозаично, насмешливо. А разве не чувствуется возвышенность в такой характеристике: «В ее душе был сноп огня», «...вся она была из легкой персти»? «Сноп огня» — романтическая метафора, придающая тексту величавость, поэтическую напряженность. Слово «персть» — редчайшее старинное слово, означающее земной прах, плоть. Державин писал в XVIII веке в стихотворении «На смерть князя Мещерского» (1779):

Сын роскоши, прохлад и нег,
Куда, Мещерской! ты сокрылся?
Оставил ты сей жизни брег,
К брегам ты мертвых удалился;
Здесь персть твоя, а духа нет.
Где ж он? — Он там.— Где там? — Не знаем.
Мы только плачем и взываем:
«О горе нам, рожденным в свет!»

Пушкин ни разу не употребил этого слова — оно казалось ему, видимо, слишком далеким от русской речи, слишком церковно-славянским. В самом деле, «персть» — слово, привязанное к Библии. В библейской «Книге Бытия» читаем: «Созда Бог человека, персть взем от земли»,— здесь «персть» означает «прах». Или в другом месте, в «Книге Иова»: «Посыпа перстию главу свою и пад на землю...» Лермонтов, имея в виду эту строку Библии, все же заменил славянское «персть» на русское «пепел»:

Посыпал пеплом я главу,
Из городов бежал я нищий...

(«Пророк», 1841)

Неужели может существовать такой литературный текст, в котором «прилизанный» и «персть» будут стоять рядом? Ведь эти слова, как говорится, рычат друг на друга, они несовместимы. Да, конечно, их соседство невообразимо в прозе. В поэзии же их столкновение приводит к взрыву — это и есть то, к чему стремится поэт. Такой стилистический взрыв подобен метафоре: в мгновенном озарении соединяются бесконечно далекие факты действительности, той самой действительности, которая одновременно и едина, и вопиюще противоречива.

Вот как это происходит.

В наброске 1907 года Александр Блок спорит с Августом Бебелем, автором книги «Женщина и социализм» (1883), сочувствующим угнетенной женщине. Бебель был виднейшим деятелем рабочего движения, одним из основателей германской социал-демократии и II Интернационала. Блоку, прочитавшему его книгу о судьбе женщины, показалось, что Бебель унижает женщину своей жалостью; он, поэт, воспринял Бебеля как спокойно-академического ученого, профессора, не способного увидеть поэзию женского сердца, глубины ее духа. Блок не называет своего противника, он говорит о нем лишь так:

...седой профессор —
Прилизанный, умытый, тридцать пять
Изданий книги выпустивший!..

и этому стилю интеллигентской речи противопоставляет торжественную метафоричность строк о женщине:

Ты говоришь, что женщина — раба?
Я знаю женщину. В ее душе
Был сноп огня. В походке — ветер.
В глазах — два моря скорби и страстей.
И вся она была из легкой персти —
Дрожащая и гибкая. Так вот,
Профессор, четырех стихий союз
Был в ней одной...

(«Сырое лето. Я лежу...», 1907)

Так одними только стилистическими средствами разработан сюжет, который в прозе потребовал бы многих страниц логических доводов.

На этом же поэтическом принципе максимальной стилистической выразительности слова построены «Вольные мысли», написанные Блоком тогда же, в 1907 году; в стихотворении «Над озером» — романтическая петербургская природа, озеро дано метафорой красавицы, которую любит поэт:

С вечерним озером я разговор веду
Высоким ладом песни...
. . . .
Влюбленные ему я песни шлю.

Оно меня не видит — и не надо.
Как женщина усталая, оно
Раскинулось внизу, и смотрит в небо,
Туманится, и даль поит туманом...

Такова природа, свободная и прекрасная. Появляется девушка,— ее образ гармонирует с озером и соснами:

...Сумерки синей,
Белей туман. И девичьего платья
Я вижу складки легкие внизу.
. . . .
Я вижу легкий профиль.

Но есть другой, противоположный мир, мир «дальних дач»,

...там — самовары,
И синий дым сигар, и плоский смех...

И это, к тому же, мир появившегося подле девушки

Затянутого в китель офицера,
С вихляющимся задом и ногами,
Завернутыми в трубочки штанов.

Стилистическое «двоемирие» вполне очевидно. В первом господствуют высокие метафоры, изысканно красивые, благородные эпитеты: «складки легкие», «легкий профиль», «...О, нежная! О, тонкая!», «клубящийся туман»... Тема «тумана» проходит через все стихотворение — это лейтмотив прекрасного мира петербургской природы: «сумрак дымно-сизый», «даль поит туманом...», «Сумерки синей, белей туман...», «Она глядит как будто за туманы...», «И задумчиво глядит в клубящийся туман...», «Лишь озеро молчит, влача туманы...»

А в противоположном мире — в мире офицера и не воображаемой возвышенной Теклы, а вульгарной Фёклы — царят совсем иные слова-образы: «пуговица-нос, и плоский блин, приплюснутый фуражкой», «...смотрят его гляделки в ясные глаза...», «протяжно чмокает ее, дает ей руку и

ведет на дачу...», «они испуганы, сконфужены... Он ускоряет шаг, не забывая вихлять проворно задом...»

И всей этой пошлости противостоит музыкально-стилистический план, открывающий стихотворение — озеро, в котором

...отражены
И я, и все союзники мои:
Ночь белая, и бог, и твердь, и сосны.

Стилистическое «двоемирие» доведено до отчетливости формулы в стихотворении Блока «В Северном море» (1907) — два первых куска в отношении и лексики, и фразеологии, и синтаксиса, и образности, и фонетики противоположны друг другу. Первый кусок — берег, пошляки-дачники, обитатели Сестрорецкого курорта. Второй кусок — природа: море и небо. Вот эти две строфы:

Что сделали из берега морского
Гуляющие модницы и франты?
Наставили столов, дымят, жуют,
Пьют лимонад. Потом бредут по пляжу,
Угрюмо хохоча и заражая
Соленый воздух сплетнями. Потом
Погонщики вывозят их в кибитках,
Кокетливо закрытых парусиной,
На мелководье. Там, переменив
Забавные тальеры и мундиры
На легкие купальные костюмы,
И дряблость мускулов и грудей обнажив,
Они, визжа, влезают в воду. Шарят
Неловкими ногами дно. Кричат,
Стараясь показать, что веселятся.

А там — закат из неба сотворил
Глубокий многоцветный кубок. Руки
Одна заря закинула к другой,
И сестры двух небес прядут один —
То розовый, то голубой туман.
И в море утопающая туча
В предсмертном гневе мечет из очей
То красные, то синие огни.

В первом куске грубые, почти вульгарные слова: «дымят» (вместо «курят»), «жуют» (вместо «едят»), «визжа, влезают»; неестественно жеманные иностранные слова, варваризмы—«кокетливо», «тальеры», «лимонад»; преобладают отдающие фамильярным разговором неопределенно-личные предложения — сказуемые без подлежащих: «...дымят, жуют, пьют...», «...бредут по пляжу...», «...шарят...», «кричат...». Все слова в прямом значении — кроме одной метафоры: «...заражая соленый воздух сплетнями...» Существенно и то, как через стихи этой строфы проходят раздражающие звучания, вроде господствующего здесь звука *ж*, которым отмечены несколько стиховых окончаний: *жуют, по пляжу... заражая, обнажив*, и, наконец, в начале строки—*визжа;* или—впечатляющего сочетания *угрюмо хохоча.*

Во втором куске все другое. Лексика высокопоэтическая — *сотворил, кубок, из очей...* Ни одного слова в прямом смысле, метафоры громоздятся друг на друга и в конце строфы очень усложняются. Цветовая гамма, усиленная синтаксической параллельностью конструкции,— «то розовый, то голубой туман», «то красные, то синие огни». Сложная фонетическая гармонизация — как в стихе, где преобладает сквозной гласный звук *е*: «В предсмертном гневе мечет из очей...» (7 *е* из 9 гласных).

Дальше эти противоположные стилистические тенденции сплетаются и, сблизившись, еще отчетливее обнаруживают свою враждебность:

...Обогнув скучающих на пляже...
Мы выбегаем многоцветной рябью
В просторную ласкающую соль.

Стихотворение «В Северном море» имеет четкий поэтический сюжет, выявленный в равной мере как в противоборствующих идеях, так и в противопоставленных друг другу стилях: с одной стороны грубо разговорного с оттенком вульгарности, с другой — предельно напряженного поэтического стиля, заимствующего свои выразительные средства из романтического арсенала. В прозе сюжет «Северного моря» послужил бы, пожалуй, только сырым материалом для очерка; рассказ, новелла, повесть требовали бы дополнительных условий, в которых стихотворение не нуждается — его сюжет строится на борьбе словесных стилей.

Выразительный пример использования возрастающих возможностей, предоставляемых стихом,— поэма А. Блока «Возмездие» (1910—1921).

В первой главе Блок дает словесно-стилистическую характеристику XIX века. Обращаясь к нему, он говорит:

С тобой пришли чуме на смену
Нейрастения, скука, сплин,
Век расшибанья лбов об стену
Экономических доктрин,
Конгрессов, банков, федераций,
Застольных спичей, красных слов,
Век акций, рент и облигаций...

Не слишком важны смысловые различия между ценными бумагами — акцией и облигацией, или точное понимание того, какие имеются в виду конгрессы и федерации. Блок дает не политэкономическую, а музыкальную характеристику капитализма, которая приобретает своеобразную полноту благодаря столкновению слов, по смыслу значащих одно и то же, а по стилю противоположных:

Век не салонов, а гостиных,
Не Рекамье,— а просто дам...
. . . .
Там — вместо храбрости — нахальство,
А вместо подвигов — «психоз»...

Говоря об окончании русско-турецкой войны в 1878 году и о возвращении армии в Петербург, Блок перечисляет стилистически совсем иные элементы:

И Забалканский, и Сенная
Кишат полицией, толпой,
Крик, давка, ругань площадная...
. . . .
Заборы, бойни и пустырь
Перед Московскою заставой,—
Стена народу, тьма карет,

Пролетки, дрожки и коляски
Султаны, кивера и каски.
Царица, двор и высший свет!

Проза, иронически введенная в стихотворное повествование, сменяется патетическими строками, по стилю противоположными приведенному описанию, — они относятся к возвращающимся с войны солдатам, и в самом их стиле выражена мысль о непримиримости интересов двора и солдат:

Разрежены их батальоны,
Но уцелевшие в бою
Теперь под рваные знамена
Склонили голову свою...

А вот портрет революционерки, члена «Народной воли» Софьи Перовской,— он начат со списка внешних примет, названия которых лишены стилистической выразительности и внезапно приобретают торжественную тональность:

Средь прочих — женщина сидит:
Большой ребячий лоб не скрыт
Простой и скромною прической,
Широкий белый воротник
И платье черное — все просто,
Худая, маленького роста,
Голубоокий *детский* лик,
Но, как бы что найдя за далью,
Глядит внимательно, в упор,
И этот милый, нежный взор
Горит отвагой и печалью...

Прямым шрифтом набраны слова и сочетания высокого поэтического плана, выделяющегося с особой отчетливостью на фоне бытовой простоты предшествующего описания.

Содержательность других характеристик тоже в большей мере зависит от стилистических оттенков, чем от смысла слов как такового. Вот дед поэта, А. Н. Бекетов, передовой профессор, ректор университета:

Глава семьи — сороковых
Годов соратник; он поныне,
В числе людей передовых,
Хранит гражданские святыни,
Он с николаевских времен
Стоит на страже просвещенья...

Выделенные прямым шрифтом сочетания — образцы выражений, свойственных русской либеральной интеллигенции той поры.

Читатель, даже не зная речевой манеры А. Н. Бекетова и его современников, поймет эти выражения как своеобразные стилистически окрашенные цитаты.

Вот другой «портрет с цитатами» — жених старшей дочери семейства Бекетовых, «вихрастый идеальный малый»:

Жених — противник всех обрядов
(Когда «страдает так народ»).
Невеста — точно тех же взглядов:
Она — с ним об руку пойдет,
Чтоб вместе бросить луч прекрасный,
«Луч света в царство темноты»
(И лишь венчаться не согласна
Без флердоранжа и фаты).
Вот — с мыслью о гражданском браке,
С челом мрачнее сентября,
Нечесаный, в нескладном фраке,
Он предстоит у алтаря,
Вступая в брак «принципиально»,—
Сей новоявленный жених...

Пройдя мимо стилистики этих строк, вычитав из них только смысл, мы поймем бесконечно меньше, чем они содержат. А содержат они целую эпоху, социальный тип разночинца 70-х годов, и этот адрес дан отнюдь не только цитатой из Добролюбова («Луч света в царстве темноты»), но и другими типическими словосочетаниями, которые сталкиваются с французским «флердоранж»: так в стилистике отражается столкновение непримиримых общественных укладов; прямо о нем ничего не сказано, но читателю ясна несочетаемость французских, произносимых в нос слов

(«флердоранж») с наречием «принципиально», характеризующим речь разночинца.

Психологический и внешний портрет Александра Львовича Блока, отца поэта, стилистически совершенно иной. Этот человек напоминает Байрона:

Он впрямь был с гордым лордом схож
Лица надменным выраженьем
И чем-то, что хочу назвать
Тяжелым пламенем печали.

Мотив пламени сопровождает этот образ («и пламень действенный потух»; «живой и пламенной беседой пленял»; «под этим демонским мерцаньем сверлящих пламенем очей»; «...замерли в груди доселе пламенные страсти»). Ему сопутствует и другой мотив — ястреба, который «слетает на прямых крылах» и терзает птенцов; в характеристике «новоявленного Байрона» то появляется «хищник», который «вращает... мутный зрак, больные расправляя крылья», то возникает в скобках вопрос к читателю: «ты слышишь сбитых крыльев треск? — То хищник напрягает зренье...», то обращение — тоже в скобках — к читателю: «Смотри: так хищник силы копит: сейчас — больным крылом взмахнет, на луг опустится бесшумно и будет пить живую кровь уже от ужаса безумной, дрожащей жертвы...»

Преувеличенно романтическая речь, граничащая с фальшью и пошлостью, характеризует не стиль авторского повествования, а духовный мир героя, который, впрочем, умней собственного поведения и сам понимает,

Что демоном и Дон-Жуаном
В тот век вести себя — смешно...

С годами меняется характер героя, демон становится ординарным профессором, и романтическая фразеология уступает место интеллигентски-бытовой:

И книжной крысой настоящей
Мой Байрон стал средь этой мглы;
Он диссертацией блестящей
Стяжал отменные хвалы
И принял кафедру в Варшаве...

ДВЕ СТРЕКОЗЫ И ДВА МУРАВЬЯ

Существуют понятия, о которых каждый думает, что он отлично их знает; на самом деле разобраться в них трудно. К таким относится «содержание». Казалось бы, куда проще? Кто не умеет рассказать содержание фильма или книги? Все помнят «Стрекозу и Муравья». Каково содержание этой басни Крылова? Стрекоза все лето распевала, когда же наступила зима, оказалось, что ей нечего есть — она не сделала запасов,— и тогда она пошла к трудолюбивому Муравью просить его о помощи; но Муравей отказался поделиться с легкомысленной соседкой: пусть сама расплачивается за беззаботность. Именно так обычно рассказывают «содержание» рассказа, романа, спектакля, фильма. Можно пойти дальше и формулировать мораль крыловской басни: будь благоразумен и трудолюбив, иначе придется худо, рано или поздно наступит расплата за легкомыслие. Верно ли мы рассказали содержание? И действительно ли это и есть содержание — то, что мы пересказали своими словами?

Приведем басню Крылова полностью.

СТРЕКОЗА И МУРАВЕЙ

Попрыгунья Стрекоза
Лето красное пропела;
Оглянуться не успела,
Как зима катит в глаза.
Помертвело чисто поле:
Нет уж дней тех светлых боле,
Как под каждым ей листком
Был готов и стол и дом.
Все прошло: с зимой холодной
Нужда, голод настает;
Стрекоза уж не поет:
И кому же в ум пойдет
На желудок петь голодный!
Злой тоской удручена,
К Муравью ползет она:
«Не оставь меня, кум милой!
Дай ты мне собраться с силой
И до вешних только дней
Прокорми и обогрей!» —

«Кумушка, мне странно это:
Да работала ль ты в лето?» —
Говорит ей Муравей.
«До того ль, голубчик, было?
В мягких муравах у нас
Песни, резвость всякий час,
Так, что голову вскружило».—
«А, так ты...» — «Я без души
Лето целое все пела».—
«Ты все пела? это дело:
Так поди же, попляши!»

Басня Крылова написана в 1808 году, вернее, не написана, а переведена из Лафонтена. Тогда же появился и другой перевод басни — его сделал Ю. А. Нелединский-Мелецкий. Он называется

СТРЕКОЗА

Лето целое жужжала
Стрекоза, не знав забот;
А зима когда настала,
Так и нечего взять в рот.
Нет в запасе, нет ни крошки;
Нет ни червячка, ни мошки.
Что ж? — К соседу Муравью
Вздумала идти с прошеньем.
Рассказав напасть свою,
Так, как должно, с умиленьем,
Просит, чтоб взаймы ей дал
Чем до лета прокормиться,
Совестью притом божится,
Что и рост и капитал
Возвратит она не дале,
Как лишь августа в начале.
Туго Муравей ссужал:
Скупость в нем порок природный.
«А как в поле хлеб стоял,
Что ж ты делала?» — сказал
Он заемщице голодной.
«Днем и ночью, без души,
Пела все я цело лето».—
«Пела! весело и это.
Ну поди ж теперь пляши».

Не будем сейчас говорить о французском подлиннике и о том, в какой мере каждый из приведенных переводов к нему близок и в чем от него отклоняется; это — вопрос особый. Нам важнее другое. Можно ли сказать, что в обеих этих баснях одно и то же содержание? Данный выше пересказ может вполне относиться и к Крылову, и к Нелединскому-Мелецкому. Стиховая форма у обеих вещей одна: четырехстопный хорей с произвольным расположением рифм — смежных, опоясывающих и перекрестных. Сюжет развивается одинаково: сперва авторский рассказ, потом диалог между ветреной певуньей и хозяйственным Муравьем, а в конце — в последних двух строках — произнесенное Муравьем поученье в форме иронического отказа: «Так поди же, попляши!» — у Крылова, «Ну поди ж теперь пляши» — у Нелединского-Мелецкого.

Если содержание у обеих басен одинаковое, то можно было бы просто сказать, что одно стихотворение лучше, а другое хуже и что существование обоих не оправдано: зачем две вещи с одним и тем же содержанием? А ведь сохранились они обе, и, несмотря на бесконечно бóльшую известность басни Крылова, обе живут в русской литературе.

Нет, две эти басни отличаются друг от друга не только словесной формой, но и тем, что́ составляет сущность литературного произведения — содержанием.

Не нужно быть слишком проницательным, чтобы рассмотреть, что Нелединский-Мелецкий не очень-то одобряет Муравья, который здесь — прижимистый мужичок, скупердяй, процентщик, дающий свои припасы не просто «взаймы», но в рост.

Стрекоза приходит к нему не только молить о помощи, она клянется вернуть в начале августа «и рост и капитал», то есть все, полученное ею от Муравья, да в придачу какой-то еще процент с «капитала». Потому автор и употребляет специальные юридические термины и выражения, придающие басне особенную окраску: *идти с прошеньем; взаймы; рост и капитал возвратит она не дале, как лишь августа в начале; заемщица*. Стрекоза же у Нелединского-Мелецкого оказывается жертвой сквалыги-ростовщика, который «туго... ссужал». Ее легкомыслие не слишком подчеркнуто, больше выделяется ее беда: «Нет в запасе, нет ни крошки; нет ни червячка, ни мошки...»

Нелединский-Мелецкий явно сочувствует «заемщице» и столь же явно осуждает жестокость скупца, его бездушие. Он жила, практичный кулачок, который неспособен увлечься искусством, он даже и не понимает, как это можно «без души» петь «лето цело», не копя на завтрашний день.

Если отвлечься от прямой оценки, данной Муравью в двух строках («Туго Муравей ссужал: скупость в нем порок природный»), все равно он достаточно полно охарактеризован юридической речью и тем, как она противопоставлена взволнованной внутренней речи Стрекозы: «Нет в запасе, нет ни крошки...» (то есть — нет ни крошки в запасе). Замечательно, что это—слова, идущие от автора, но сливающиеся с речью Стрекозы. «Что ж?» — вопрос, который задает себе Стрекоза, но автор, сочувствующий ей, произносит это «что ж?» как бы и от себя.

У Крылова Муравей совсем другой — он начисто лишен черт ростовщика, и в басне нет ни единого юридического выражения.

Здесь Муравей не скупец, а мужик-трудяга, работающий в то время, как его соседка забавляется, играет. Стрекоза просит не взаймы ей дать, а приютить — «прокорми и обогрей». Муравей задает ей вполне осмысленный вопрос, произнося то слово, которое для него важнее всех других: «Да *работала* ль ты в лето?» Стрекоза отвечает, что она резвилась,— ее ответ не менее легкомыслен, чем ее поведение: «До того ль, голубчик, было? В мягких муравах у нас песни, резвость всякий час, так, что голову вскружило...» Теперь Стрекозе, конечно, худо,— недаром про нее сказано: «Злой тоской удручена, к Муравью *ползет* она». Но Крылов с первого же стиха презрительно назвал ее «попрыгунья», и если уж он сочувствует кому-то, то не ей, а предусмотрительному Муравью.

В обеих баснях разные конфликты. У Нелединского-Мелецкого сталкиваются жадный ростовщик и голодная заемщица, у Крылова — крепкий хозяйственный мужичок и беззаботная попрыгунья. И тот и другой конфликт — социальный, они, каждый по-своему, отражают общественную жизнь. Но позиции у авторов совершенно разные. Нелединский-Мелецкий, поэт, биографией и симпатиями связанный с дворянством, питает понятную склонность к художественной натуре, предпочитающей пение и танцы мыслям о своем материальном обеспечении. Народному бас-

нописцу Крылову крестьянин с его трудовыми обязанностями перед самим собой и обществом куда ближе светской бездельницы, легкомысленно презирающей невеселые будни трудового года.

Разве не ясно, что содержание обеих басен разное? Сюжет и содержание не совпадают. Содержание — это, оказывается, сюжет плюс нечто еще другое,— плюс стиль, который может придать сюжету тот или иной смысл, в самом сюжете вовсе еще не заложенный.

Добавим к сказанному еще вот что.

Действие обеих басен протекает в разных средах,— можно сказать, что в каждой из них другое художественное пространство.

У Крылова это пространство очень точно определено множеством стилистических признаков — эпитетов, словосочетаний, песенных или сказочных оборотов. У него не просто *лето*, а народно-сказочное *лето красное*, не *поле*, а *чисто поле*, не *зима*, а *зима холодная*. Его автор говорит по-народному красноречиво, с лукавой крестьянской — именно крестьянской — мудростью: «И кому же в ум пойдет на желудок петь голодный!» Действие его басни протекает в деревне — в деревне русских простонародных песен и сказок.

Ничего подобного у Нелединского-Мелецкого нет: у него просто лето, просто зима,— никаких признаков деревни или даже вообще России; достаточно сравнить два отрывка, выражающие сходный, собственно даже тождественный, смысл и отличающиеся лишь стилем:

Оглянуться не успела,
Как зима катит в глаза.
Помертвело чисто поле...

(Крылов)

А зима когда настала,
Так и нечего взять в рот.

(Нелединский-Мелецкий)

Мы начали разбор с того, что обе басни похожи друг на друга, а кончаем выводом, что они очень и очень далеко разошлись, что они чуть ли не противоположны друг дру-

гу, несмотря на одинаковость сюжета. Иногда говорят так: содержание здесь одинаково, только форма разная. Упаси бог так думать о произведениях поэзии — этого никогда и ни при каких обстоятельствах быть не может. Потому что содержание без формы вообще не существует, а форма всегда и безусловно содержательна. Как только меняется форма, пусть даже один какой-нибудь элемент формы, так сразу же — хочет того поэт или не хочет — меняется содержание: при другой форме текст значит уже нечто иное.

По поводу басни о Стрекозе и Муравье можно, конечно, ожидать такого возражения: дело тут не только в словесной форме, но и в персонажах. Пусть даже они носят одни и те же имена у Крылова и Нелединского-Мелецкого, но ведь они совершенно разные. Можно ли считать похожими ростовщика — и крестьянина, беззаботную певицу — и безмозглую попрыгунью? Нет, расхождение тут не только в форме, но и в характеристиках, то есть в самом содержании.

Хорошо, пусть так. Приведем другой пример, в известном смысле более выразительный, во всяком случае более точно выражающий нашу мысль.

ФОРМА КАК СОДЕРЖАНИЕ

В 1824 году Пушкин написал стихотворение «Клеопатра», в котором разработал древний сюжет, неоднократно его привлекавший. Он еще до того обратил внимание на несколько строк в книге «О знаменитых мужах» Аврелия Виктора, римского автора IV века. Эти латинские строки посвящены египетской царице Клеопатре и гласят: «Она отличалась такой... красотой, что многие покупали ее ночь ценою смерти». Пушкин вложил их в уста некоего Алексея Ивановича, героя неоконченной повести «Мы проводили вечер на даче...» (1835), который уверяет окружающих гостей: «... Этот анекдот совершенно древний; таковой торг нынче несбыточен, как сооружение пирамид...» — то есть в новое время, в XIX веке, ни один влюбленный не согласится купить себе ночь любви ценою жизни. Алексею Ивановичу, который спрашивает: «Что вы думаете об условии Клеопатры?»—«вдова по разводу» Вольская отвечает: «Что вам сказать? И нынче иная женщина дорого себя ценит.

Но мужчины девятнадцатого столетия слишком хладнокровны, благоразумны, чтоб заключить такие условия». Пушкин собирался написать повесть о современной Клеопатре — испытать древний сюжет в другую эпоху. Что из этого должно было получиться, мы не знаем. Но древний сюжет волновал Пушкина, он раскрывал перед ним душевную силу, силу страстей, когда-то свойственную людям, а может быть, еще не иссякшую даже и в его время, когда мужчины кажутся «слишком хладнокровны, благоразумны...».

Так или иначе, Пушкин не раз возвращался к легенде о Клеопатре. В уже названном стихотворении 1824 года египетская царица на пиру произносит страшные слова:

Скажите: кто меж вами купит
Ценою жизни ночь мою?

Трое ее поклонников выходят из рядов — они готовы на смерть.

И снова гордый глас возвысила царица:
«Забыты мною днесь венец и багряница!
Простой наемницей на ложе восхожу;
Неслыханно тебе, Киприда, я служу,
И новый дар тебе ночей моих награда.
О боги грозные, внемлите ж, боги ада,
Подземных ужасов печальные цари!
Примите мой обет: до сладостной зари
Властителей моих последние желанья
И дивной негою, и тайною лобзанья,
Всей чашею любви послушно упою...
Но только сквозь завес во храмину мою
Блеснет Авроры луч — клянусь моей порфирой,—
Главы их упадут под утренней секирой!»

Четыре года спустя Пушкин переработал стихи о Клеопатре и включил их в «Египетские ночи» — неоконченную повесть об итальянце-импровизаторе, который по заказу публики сочиняет — устно — поэму о Клеопатре. Один из героев повести, Чарский, так поясняет заданную тему: «Я имел в виду,— говорит он,— показание Аврелия Виктора, который пишет, будто бы Клеопатра назначила

смерть ценою своей любви и что нашлись обожатели, которых таковое условие не испугало и не отвратило...» Импровизатор произносит поэму, в которой клятва Клеопатры богам звучит иначе, чем приведенный выше текст. В «Египетских ночах» она гласит:

— Клянусь...— о матерь наслаждений,
Тебе неслыханно служу,
На ложе страстных искушений
Простой наемницей всхожу.
Внемли же, мощная Киприда,
И вы, подземные цари,
О боги грозного Аида,
Клянусь — до утренней зари
Моих властителей желанья
Я сладострастно утолю
И всеми тайнами лобзанья
И дивной негой утомлю.
Но только утренней порфирой
Аврора вечная блеснет,
Клянусь — под смертною секирой
Глава счастливцев отпадет.

Итак, перед нами два варианта той же клятвы. Внешне они отличаются числом строк — 12 и 14 — и стихотворным размером: в первом варианте шестистопный, во втором четырехстопный ямб; различна также система рифмовки — в первом варианте рифмы смежные (александрийский стих), во втором — перекрестные.

Оба текста похожи. Смысловое содержание обоих — одно и то же. Совпадают ряд слов и оборотов: *простой наемницей на ложе... (восхожу — всхожу); тебе (Киприде* — богине любви) *неслыханно служу; о боги (грозные — грозного Аида); властителей моих... желанья; дивной негой, тайнами лобзанья; блеснет Авроры луч (Аврора вечная); клянусь...*

Но многое и расходится.

В первом варианте больше торжественно-архаических слов, чем во втором: *глас возвысила; днесь; багряница; во храмину мою.* Это существенно, но данный факт важен не сам по себе, а в сочетании с другим, не менее значительным фактом.

В первом варианте фразы совпадают со стихами-строками, распределяясь более или менее регулярно:

Первая фраза	—	1 стих
Вторая фраза	—	1 стих
Третья фраза	—	1 стих
Четвертая фраза	—	1 стих
Пятая фраза	—	1 стих
Шестая фраза	—	2 стиха
Седьмая фраза	—	4 стиха
Восьмая фраза	—	3 стиха

Речь Клеопатры звучит здесь торжественной декламацией. В соответствии с законами александрийского стиха каждая строка распадается на два симметричных полустишия:

Забыты мною днесь / венец и багряница!
Простой наемницей / на ложе восхожу...
...О боги грозные, / внемлите ж, боги ада,
Подземных ужасов / печальные цари!..

Эта симметрия проведена до самого конца; она придает монологу Клеопатры медлительность, стройность, особое возвышенное спокойствие — вопреки самому смыслу монолога, в котором царица говорит о страсти, о чудовищных условиях своей любви, о неминуемой гибели жертвующих жизнью любовников. Таков здесь характер Клеопатры — царственный, величавый, жестокий. В этом монологе звучит трагедия французского классицизма, он ближе всего к монологам трагических героев Пьера Корнеля. Пожалуй, ни в одном из своих произведений Пушкин так не приближается к стилю классицистической трагедии, как в этом монологе египетской царицы.

Та же речь Клеопатры во втором варианте построена совершенно иначе. Она стремительна, страстна и необычайно динамична. Монолог начинается словом «клянусь», которое грамматически не связано с последующим текстом и подхвачено лишь в восьмом стихе повторенным «клянусь», а в пятнадцатом стихе оно подхвачено еще раз. Синтаксическая схема монолога такая: «Клянусь... (о матерь наслаждений, тебе неслыханно служу и т. д.) (Внемли же, мощная

Киприда, и вы, ...о боги... и т. д.) Клянусь — ...моих властителей желанья я сладострастно утолю и т. д. (но только наступит утро) — клянусь — под смертною секирой глава счастливцев отпадет». Синтаксическая несогласованность отдельных частей, повторы слова «клянусь», переносы из одного стиха в другой, неравномерное распределение предложений по строкам, а кроме того, превращение всего текста как бы в одну запутанную, но и стремительную фразу, переброшенную от первого «клянусь» к третьему — все это сообщает монологу страстность, почти лихорадочность; во всяком случае, страсть преобладает в нем над рассудком, от царственной величавости и гармонической симметрии первого варианта тут ничего не осталось.

Перед нами другая Клеопатра. Это героиня не французской классицистической трагедии, а скорее романтической поэмы — порывистая, увлеченная своей кровавой идеей, страшная, но и пленительная женщина.

Недаром интонация ее монолога близка к монологу другой страстной женщины — на этот раз из романтической поэмы «Бахчисарайский фонтан» (1821—1823); Зарема заклинает княжну Марию уступить ей Гирея:

«...Не возражай мне ничего;
Он мой; он ослеплен тобою
Презреньем, просьбою, тоскою,
Чем хочешь, отврати его;
Клянись... (хоть я для Алкорана,
Между невольницами хана,
Забыла веру прежних дней;
Но вера матери моей
Была твоя) клянись мне ею
Зарему возвратить Гирею...»

О той, первой, Клеопатре можно было сказать: «...гордый глас возвысила царица». О второй этого сказать нельзя, и нельзя сказать о ней, как о первом варианте (раньше монолога) говорится:

...Клеопатра в ожиданье
С холодной дерзостью лица:
«Я жду,— вещает,— что ж молчите? »

Вторая Клеопатра не «вещает», не «речет», не «с видом важным говорит» — все эти слова из первого варианта. Перед нами другая героиня — не царица, а женщина.

А раз другая героиня, значит и содержание другое. Новый стиль оказался и здесь новой характеристикой, новым поэтическим содержанием.

Единство содержания и формы — как часто мы пользуемся этой формулой, звучащей вроде заклинания, пользуемся ею, не задумываясь над ее реальным смыслом. Между тем по отношению к поэзии это единство имеет особо важное значение. В поэзии все без исключения оказывается содержанием — каждый, даже самый ничтожный элемент формы строит смысл, выражает его: размер, расположение и характер рифм, соотношение фразы и строки, соотношение гласных и согласных звуков, длина слов и предложений и многое-многое другое. По-настоящему понимать поэзию, значит понимать ее содержание не в узком, привычно бытовом, а в подлинном, глубоком, всеобъемлющем смысле этого слова. Понимать форму, ставшую содержанием. Понимать содержание, воплотившееся в единственно возможной, им порожденной, им обусловленной форме. Понимать, что всякое, даже малое изменение формы неминуемо влечет за собой изменение поэтического содержания.

ПРИНЦИП НЕОПРЕДЕЛЕННОСТИ

Еще одно стихотворение Е. А. Баратынского, на этот раз молодого (1820):

Расстались мы; на миг очарованьем,
На краткий миг была мне жизнь моя;
Словам любви внимать не буду я,
Не буду я дышать любви дыханьем!
Я все имел, лишился вдруг всего;
Лишь начал сон... исчезло сновиденье!
Одно теперь унылое смущенье
Осталось мне от счастья моего.

Кто герой этого восьмистишия? Кто этот «я», которому не придется более «словам любви внимать», который «все

имел, лишился вдруг всего»? Сколько ему лет? Где он живет — в какой стране, на каком континенте? Как его зовут? Единственное, что мы с достоверностью можем сказать про него, это что он — мужчина, да и то лишь на основании глагольных форм «имел», «начал». Иногда и это установить не удается. У Гете есть знаменитое стихотворение «Близость любимого» (1795), которое много раз переводилось на русский язык, и в большинстве случаев поэты-переводчики истолковывали его как написанное от мужчины к женщине:

Блеснет заря, а все в моем мечтаньи
Лишь ты одна,
Лишь ты одна, когда поток в молчаньи
Сребрит луна

Я зрю тебя, когда летит с дороги
И пыль, и прах,
И с трепетом идет пришлец убогий
В глухих лесах.

Мне слышится твой голос несравненный
И в шуме вод;
Под вечер он к дубраве оживленной
Меня зовет.

Я близ тебя; как ни была б далеко,
Ты все ж со мной;
Взошла луна. Когда б в сей тьме глубокой
Я был с тобой!

(«Близость любовников», 1814—1817?)

Так перевел стихотворение Гете Антон Дельвиг. Дело в том, что по-немецки глагольные и местоименные формы не выражают рода, и, например, строку «Du bist mir nah» можно прочесть двояко: «Ты мне близок» и «Ты мне близка». Дельвиг выбрал второй вариант. Михаил Михайлов выбрал первый — он назвал свой перевод «Близость милого»:

С тобою мысль моя — горят ли волны моря
В огне лучей,
Луна ли кроткая, с туманом ночи споря,
Сребрит ручей.

Я вижу образ твой, когда далеко в поле
Клубится прах,
И в ночь, как странника объемлет поневоле
Тоска и страх.

Я слышу голос твой, когда начнет с роптаньем
Волна вставать;
Иду в долину я, объятую молчаньем,—
Тебе внимать.

И я везде с тобой, хоть далеко от взора!
С тобой везде!
Уж солнце за горой, взойдут и звезды скоро...
О где ты, где?

(«Близость милого», 1859—1862)

Ошибка Дельвига — случайность? Или ее можно объяснить особенностями немецкого языка?[1] Нет, дело обстоит сложнее,— секрет ее в уже отмеченных выше свойствах, характерных и для стихотворения Баратынского «Разлука».

У лирической поэзии есть особая черта, характерная для всех произведений этого поэтического рода,— неопределенность. Герой стихотворения, будь то «я» поэта или возлюбленная, друг, мать, к которым поэт обращает свою речь, достаточно нечеток, чтобы каждый читатель мог подставить на его место себя или свою возлюбленную, своего друга, свою мать. Нет у него имени, характерной внешности, точного возраста, даже исторической прикрепленности, даже — порой — национальности. Он бывает чаще всего обозначен личным местоимением — *я, ты, он*. Мы помним наперечет лирические стихи, в которых героиня названа по имени — как в «Зимней дороге» Пушкина:

Скучно, грустно... Завтра, Нина,
Завтра, к милой возвратясь,
Я забудусь у камина,
Заглядусь не наглядясь.

---

[1] Подробная история русских переводов этого произведения Гёте рассказана в моей книге «Поэзия и перевод», Л.—М., «Советский писатель», 1963, стр 120—132. См также книгу В М. Жирмунского «Гёте в русской литературе», Л., Гослитиздат, 1937, стр. 110 и дальше.

Или как в блоковском стихотворении «Черный ворон в сумраке снежном...» (1910):

Снежный ветер, твое дыханье,
Опьяненные губы мои...
Валентина, звезда, мечтанье!
Как поют твои соловьи...

Да и то оба эти имени — Нина у Пушкина, Валентина у Блока — условны. Они потому и отличаются особой выразительностью, экспрессией, что нарушают обычный для лирики закон безымянности.

Стихи — произведения глубоко личные. Каждое восходит к какому-то эпизоду жизни, к человеку, с которым связывала дружба или любовь. Но без специальных комментариев в этом разобраться нельзя — да, в сущности, и не надо. Стихи пишутся поэтом не для того, чтобы читатели, проникшись любопытством, устанавливали по примечаниям, кого именно он, поэт, целовал, кому адресовал свои строки. Что и говорить, «гений чистой красоты» — это реальная женщина, и звали ее Анна Петровна Керн, та самая, которой Пушкин писал по-французски в одном из писем: «Наши письма наверное будут перехватывать, прочитывать, обсуждать и потом торжественно предавать сожжению. Постарайтесь изменить ваш почерк, а об остальном я позабочусь.— Но только пишите мне, да побольше, и вдоль, и поперек, и по диагонали (геометрический термин). ...А главное, не лишайте меня надежды снова увидеть вас... Отчего вы не наивны? Не правда ли, по почте я гораздо любезнее, чем при личном свидании; так вот, если вы приедете, я обещаю вам быть любезным до чрезвычайности — в понедельник я буду весел, во вторник восторжен, в среду нежен, в четверг игрив, в пятницу, субботу и воскресенье буду чем вам угодно, и всю неделю — у ваших ног». (28 августа 1825 г.— из Михайловского в Ригу.)

Написано это письмо ровно через месяц после того, как были созданы бессмертные стихи:

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты...

Ну вот, теперь вы знаете, что Пушкин советовал «гению чистой красоты» писать ему «и вдоль, и поперек, и по диагонали», что он учил молодую женщину, как обманывать нелюбимого мужа, а за две недели до того он ей писал в Ригу и того игривее: «Вы уверяете, что я не знаю вашего характера. А какое мне до него дело? очень он мне нужен — разве у хорошеньких женщин должен быть характер? главное — это глаза, зубы, ручки и ножки — (я прибавил бы еще — сердце, но ваша кузина очень уж затаскала это слово). ...Итак, до свидания — и поговорим о другом. Как поживает подагра вашего супруга? Надеюсь, у него был основательный припадок через день после вашего приезда. (Поделом ему!) ...Божественная, ради бога, постарайтесь, чтобы он играл в карты и чтобы у него сделался приступ подагры, подагры! Это моя единственная надежда!» (13—14 августа 1825 г.)

Пушкин гениален и в письмах. А все же чем ты, читатель, обогатишься, узнав, как Александр Сергеевич желал подагры мужу Анны Петровны, старому генералу, за которого она вышла шестнадцати лет? Разве ты теперь лучше поймешь великие строки?

И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.

(«К***», 25 июля 1825)

«Мимолетное виденье», «гений чистой красоты» не имеет и не может иметь имени, отчества, фамилии. Да и «я» — «я» стихотворения — не имеет этих анкетных данных. В поэзии высказана совсем другая, высшая правда, куда более подлинная, чем то, что мы читаем в изящно-шутливых, галантных письмах А. С. Пушкина, изложенных безукоризненным французским языком. В этих письмах — светский роман, обращение на «вы», игривые шуточки насчет глаз, ножек и ручек хорошеньких дам. Здесь, в стихотворении, обращение поэта к человечеству — поэта с трагическим уделом, обреченного на жизнь «в глуши, во мраке заточенья», «без слез, без жизни, без любви», воскресшего

из мертвых благодаря открывшемуся ему совершенству, нахлынувшей на него высокой страсти.

Чем же могут быть интересны письма Александра Сергеевича к Анне Петровне? Во-первых, тем, что нам дорог сам Пушкин — и каждый миг его существования, его краткой и бурной жизни, и каждая строка его изумительной прозы. Во-вторых, тем, насколько реальный жизненный эпизод не похож — да, не похож на родившееся благодаря этому мигу гениальное творение поэзии.

Что ты бродишь, неприкаянный,
Что глядишь ты не дыша?
Верно понял: крепко спаяна
На двоих одна душа.
Будешь, будешь мной утешенным,
Как не снилось никому,
А обидишь словом бешеным —
Станет больно самому.

Этот лирический шедевр создан в 1922 году Анной Ахматовой. Какая резкость характеристик! И его — любящего до немоты, благоговеющего «не дыша», но и способного на бешенство. И ее — любящей с нежной страстью, «как не снилось никому», и с самоотверженной беззащитностью. Кто он? Комментарии могут рассказать об этом, но зачем? Он — мужчина, достойный такой любви, и этого довольно. Стихотворение Ахматовой раскрывает читателю любовь, какой он до того не знал,— пусть же читатель видит в этих восьми строках себя и свою нежность, и свою страсть, и свое бешенство, и свою боль. Ахматова дает эту возможность почти любому из читателей — мужчин и женщин.

Умолк вчера неповторимый голос,
И нас покинул собеседник рощ.
Он превратился в жизнь дающий колос
Или в тончайший им воспетый дождь
И все цветы, что только есть на свете,
Навстречу этой смерти расцвели.
Но сразу стало тихо на планете,
Носящей имя скромное... Земли.

Стихи эти, созданные Ахматовой в 1960 году, названы «Смерть поэта». Кто же это? Кого имеет в виду Ахматова? Кто умер в 1960 году? Кто воспевал дождь? Все это вопросы праздные. Умер поэт, и на планете Земля сразу воцарилось безмолвие. Всякая определенность не углубит стихотворение. Речь не об имени, а о том, что поэт равновелик планете, что он и при жизни, и после смерти — часть природы, плоть от ее плоти, «собеседник рощ», понимавший безмолвную речь цветов. Даже в этом случае, когда имеется в виду смерть человека, имя которого знают все, определенность не входит в замысел лирического поэта и не углубляет художественной перспективы стихотворения.

ВВЕРХ ПО ЛЕСТНИЦЕ СМЫСЛОВ

Мы уже поднимались по лестнице контекстов и спускались по другой — ритмов. Но есть еще одна, и, может быть, она главная в поэзии,— о ней еще не приходилось говорить специально, но она постоянно имелась в виду,— это лестница смыслов, прямо связанная с принципом неопределенности. Поднимемся по ступеням этой лестницы, взяв одно из поздних (около 1859 г.) и не слишком широко известных стихотворений А. А. Фета:

Ярким солнцем в лесу пламенеет костер,
И, сжимаясь, трещит можжевельник;
Точно пьяных гигантов столпившийся хор,
Раскрасневшись, шатается ельник.

Я и думать забыл про холодную ночь,—
До костей и до сердца прогрело;
Чтó смущало, колеблясь умчалося прочь,
Будто искры в дыму улетело.

Пусть на зорьке, все ниже спускаясь, дымок
Над золою замрет сиротливо;
Долго-долго, до поздней поры огонек
Будет теплиться скупо, лениво.

И лениво и скупо мерцающий день
Ничего не укажет в тумане;
У холодной золы изогнувшийся пень
Прочернеет один на поляне.

Но нахмурится ночь — разгорится костер
И, виясь, затрещит можжевельник,
И, как пьяных гигантов столпившийся хор,
Покраснев, зашатается ельник.

Ступень первая. Смысл стихотворения весьма прост, он определяется внешним сюжетом. Автор, «я», проводит ночь в лесу; холодно, путник развел костер и согрелся; сидя у костра, он размышляет — назавтра ему предстоит продолжить свой путь. Или, может быть, он охотник, или землемер, или, как сказали бы в наше время, турист. Определенной, твердой цели у него, кажется, нет, ясно одно — ему снова предстоит ночевать в лесу. Воображение читателя имеет немалый простор — оно связано лишь ситуацией: холодная ночь, костер, одиночество, окружающий путника еловый лес. Время года? Вероятно, осень — темно и холодно. Местность? Вероятно, северная или где-то в Центральной России.

Ступень вторая. В стихотворении противопоставлены фантастика и реальность, поэтический вымысел и трезвая, унылая проза реальности. Холодная ночь, скупой и ленивый утренний огонек, «лениво и скупо мерцающий день», холодная зола, пень, чернеющий на поляне... Эта неуютная, скудная реальность преображается огнем пылающего костра. Стихотворение начинается праздничной метафорой:

Ярким солнцем в лесу пламенеет костер...

и та же первая строфа с необыкновенной зримостью, пластичностью, материальной точностью рисует фантастически преображенный мир, полный чудовищ, казалось бы внушающих ужас, но и в то же время не страшных, как в сказке:

Точно пьяных гигантов столпившийся хор,
Раскрасневшись, шатается ельник.

Эта картина преображенного мира открывает стихотворение и заключает его, наполняет строфы первую и пятую. Строфы вторая и четвертая содержат эпитет «холодный», относящийся в первом случае к ночи, во втором к золе. Обе эти строфы говорят о душевном состоянии героя, которого «до костей и до сердца прогрело» ночным костром и который видит в поэзии пламенеющего «ярким солнцем» костра избавление от холода, уныния, одиночества, тоскливой реальности.

Ступень третья. В стихотворении намечено еще одно противопоставление — природы и человека. Человек один на один с недружелюбной к нему, страшной природой поневоле ощущает себя как первобытный охотник, которого окружали враждебные силы, «точно пьяных гигантов столпившийся хор»; но, как и у того первобытного человека, у него есть один надежный, верный союзник — огонь, согревающий его и обуздывающий, разгоняющий чудищ непонятного, таящего грозные опасности леса. На этой ступени звучат трагические интонации извечной вражды природы и человека; это — страшное первобытное мироощущение одинокого посреди опасностей человека, защищенного только огнем.

Ступень четвертая. Все стихотворение — не столько реальная картина, сколько развернутая метафора душевного состояния. Лес, ночь, день, зола, одинокий пень, костер, туман — все это звенья метафоры, даже символы. Свет — противопоставленный тьме. Фантазия — противопоставленная реальности. Поэзия — прозе. На этом уровне понимания иначе звучит каждое слово стихотворения. В самом деле — например, во второй строфе:

Я и думать забыл про холодную ночь,—
До костей и до сердца прогрело;
Что́ смущало, колеблясь умчалося прочь,
Будто искры в дыму улетело.

«Холодная ночь» — это, может быть, и реальная осенняя ночь, и символическая — тоска и горечь бытия. «До костей и до сердца...» — может быть, путник так промерз, что ему кажется, что и сердце у него застыло, а теперь отогрелось близ костра. Но может быть, имеется в виду и

метафора: отчаяние отступило от сердца,— тогда образ приобретает символические черты. «Что́ смущало...» — может быть, ночные страхи, обступающие одинокого путника в ночном лесу и развеянные костром, но, может быть, и горести человеческого бытия. В рукописи вместо последнего стиха было: «Как звездящийся дым улетело». Фет заменил «звездящийся дым» на «искры в дыму», чтобы дать больший простор для символического толкования этого образа. Третья строфа звучит с интонациями народной песни — «на зорьке», «дымок», «сиротливо», «долго-долго», «огонек»,— которые становятся понятными при символическом восприятии всего стихотворения. Но тогда проясняются и загадочные образы четвертой строфы:

И лениво и скупо мерцающий день
Ничего не укажет в тумане;
У холодной золы изогнувшийся пень
Прочернеет один на поляне.

«Туман» в таком понимании оказывается не только мглой осеннего утра, но и неясностью жизненного пути; и эпитет «холодная», связанный с золой, и слово «один», отнесенное к отчетливо нарисованному пню («изогнувшийся», «прочернеет»), оказываются тоже выражением душевного состояния героя, которое получает разрешение в последней строфе, возвращающей нас к началу:

Но нахмурится ночь — разгорится костер...

При таком метафорическом, символическом прочтении особую выразительность приобретают сходные глаголы и причастия, проходящие через все стихотворение: «шатается», «колеблясь», «мерцающий», «виясь», «зашатается».

Мы отделили четыре смысловые ступени друг от друга, но ведь стихотворение Фета существует как единство, как целостность, в которой все эти ступени существуют одновременно, проникая одна в другую, взаимно поддерживая друг друга. В сущности, они нерасторжимы. Поэтому у Фета так усилена конкретная материальность изображенного:

...сжимаясь, трещит можжевельник.

Или:

...изогнувшийся пень
Прочернеет один на поляне.

Или:

...виясь, затрещит...
Покраснев, зашатается...

Эта конкретность, вещность соединяется с противоположными элементами, которые можно воспринять прежде всего в отвлеченно-моральном плане:

До костей и до сердца прогрело.

Четыре ступени смысла. Но может быть, их и больше? Может быть, они другие? На однозначном, даже на четырехзначном толковании лирического стихотворения настаивать нельзя. Оно отличается множественностью, а значит, и бесконечностью смыслов: ведь каждый из указанных четырех взаимодействует с другими, отражается в них и отражает их в себе. Мир лирического стихотворения сложен, его и нельзя и не нужно выражать однозначной прозой. Как справедливо писал когда-то Герцен, «стихами легко рассказывается именно то, чего не уловишь прозой... Едва очерченная и замеченная форма, чуть слышный звук, не совсем пробужденное чувство, еще не мысль... В прозе просто совестно повторять этот лепет сердца и шепот фантазии».

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Мы коснулись лишь нескольких проблем, связанных со стихом и поэтической речью. За пределами книги осталось многое. И все-таки главное, чем хотелось поделиться с читателем, сказано. Если эти страницы помогут читать русскую поэзию и любить ее, если они будут способствовать более верному и глубокому пониманию стихов, автор будет считать, что выполнил свой долг. Слишком часто читателя стихов вводит в заблуждение тот простейший факт, что и проза, и поэзия пользуются одним и тем же материалом — словом, речью. Он подчас переносит на стихи привычки,

усвоенные при чтении прозы, как на художественную прозу переносит закономерности научной прозы или обиходной речи. Главная задача, которую ставил перед собой автор этой книги,— обнажить нелепость такой привычки и показать: хотя и тут и там слово, но оно — разное. Оно подчинено разным законам. По-иному оно строит мысль, образ, сюжет, характеристику. Закончу свой «Разговор о стихах» прекрасными словами Николая Асеева из его книги «Кому и зачем нужна поэзия?». Эти слова, в которых Асеев имеет в виду только что цитированные строки Герцена, — итог многолетних раздумий поэта, и они отвечают на вопрос, формулированный в заглавии его книги:

«Если можно сказать о чем-либо прозой, то ведь зачем снабжать это высказывание еще рифмами, размерять на строчки и строфы? Проза не нуждается в волнообразном повторении стройных отрезков речи. Очевидно, свойства прозы необходимы для разъяснительной, описательной, доказывающей, рассуждающей речи... Но чуть касается дело лепета сердца и шепота фантазии, законы логического рассуждения перестают действовать, как магнитная стрелка вблизи магнитного полюса. Ей некуда здесь указывать, так как она сама находится в центре притяжения. Едва очерченный звук, еще не мысль, не совсем пробужденное чувство — вот из этого пламени и света вдохновения вырастает сила воздействия поэта на окружающих».

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава четвертая

СЛОВО КАК ОБРАЗ

Глава пятая

СТИЛЬ И СЮЖЕТ В ПОЭЗИИ

Оформление М. Эткинда

Для старшего возраста

Эткинд Ефим Григорьевич

РАЗГОВОР О СТИХАХ

Ответственный редактор
С. Н. Боярская
Художественный редактор
А. В. Пацина
Технический редактор
В. К. Егорова
Корректоры
Л. М. Короткина
и *З. С. Ульянова*

Сдано в набор 9/II 1970 г. Подписано к печати 13/XI 1970 г. Формат 84×108¹/₃₂. 7,5 печ. л. 12,6 усл. печ. л. (11,54 уч.-изд. л.). Тираж 100 000 экз. А10391. ТП 1970 № 526. Цена 48 коп. на бум. № 1.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Детская литература» Комитета по печати при Совете Министров РСФСР. Москва, Центр, М. Черкасский пер., 1. Ордена Трудового Красного Знамени фабрика «Детская книга» № 1 Росглавполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров РСФСР. Москва, Сущевский вал, 49. Зак. 5150.

Цена 48 коп.

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ДЕТСКАЯ
ЛИТЕРАТУРА»